This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 929,197

Aus Natur und Geisteswelt

51

G. Witkowski

Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts

Vierte Auflage

B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

Die Sammlung
„Aus Natur und Geisteswelt"

nunmehr über 800 Bändchen umfassend, bietet wirkliche „Einführungen" in die Hauptwissensgebiete für den Unterricht oder Selbstunterricht des Laien nach den heutigen methodischen Anforderungen, seit ihrem Entstehen (1898) den Gedanken dienend, auf denen die heute so mächtig entwickelte Volkshochschulbewegung beruht. Sie will jedem geistig Mündigen die Möglichkeit schaffen, sich ohne besondere Vorkenntnisse an sicherster Quelle, wie sie die Darstellung durch berufene Vertreter der Wissenschaft bietet, über jedes Gebiet der Wissenschaft, Kunst und Technik zu unterrichten. Sie will ihn dabei zugleich unmittelbar im Beruf fördern, den Gesichtskreis erweiternd, die Einsicht in die Bedingungen der Berufsarbeit vertiefend. Diesem Bedürfnis können Skizzen im Charakter von „Auszügen" aus großen Lehrbüchern nie entsprechen, denn solche setzen eine Vertrautheit mit dem Stoffe schon voraus.

Die Sammlung bietet aber auch dem Fachmann eine rasche zuverlässige Übersicht über die sich heute von Tag zu Tag weitenden Gebiete des geistigen Lebens in weitestem Umfang und vermag so vor allem auch dem immer stärker werdenden Bedürfnis des Forschers zu dienen, sich auf den Nachbargebieten auf dem laufenden zu erhalten.

In den Dienst dieser Aufgabe haben sich darum auch in dankenswerter Weise von Anfang an die besten Namen gestellt, gern die Gelegenheit benutzend, sich an weiteste Kreise zu wenden.

So konnte der Sammlung auch der Erfolg nicht fehlen. Mehr als die Hälfte der Bändchen liegen, bei jeder Auflage durchaus neu bearbeitet, bereits in 2. bis 8. Auflage vor, insgesamt hat die Sammlung bis jetzt eine Verbreitung von fast 5 Millionen Exemplaren gefunden.

Alles in allem sind die schmucken, gehaltvollen Bände besonders geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden.

Wenn eine Verteuerung der Sammlung infolge der außerordentlichen Steigerung der Herstellungskosten – sind doch die Löhne auf das Acht- bis Zehnfache, die Materialien auf das Zwölf- bis Fünfzehnfache gestiegen – auch unvermeidbar gewesen ist, wie bei anderen „billigen" Büchern, z. B. den Reclamheften, so ist der Preis doch entfernt nicht in dem gleichen Verhältnis gestiegen, und auch jetzt ist ein Bändchen „Aus Natur und Geisteswelt" wohlfeil, im Gegensatz zu den meisten Gebrauchsgegenständen.

Jedes der meist reich illustrierten Bändchen
ist in sich abgeschlossen

Leipzig, im Juni 1921.

HE UNIVERSITY OF MI

Zur bildenden Kunst, Musik und Schauspielkunst

sind bisher erschienen:

Bildende Kunst

Allgemeines:

Ästhetik. Von Prof. Dr. A. Hamann. 2. Aufl. (Bd. 345.)

Das Wesen der deutschen bildenden Kunst. Von Geh. Rat Prof. Dr. H. Thode. (Bd. 585.)

Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Direktor Prof. Dr. Th. Volbehr. 2. Aufl. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 68.)

Heimatpflege. (Denkmalpflege und Heimatschutz.) Ihre Aufgaben, Organisation und Gesetzgebung. Von Dr. H. Bartmann. (Bd. 756.)

Der Weg zur Zeichenkunst. Ein Büchlein für theoretische und praktische Selbstbildung. Von Dir. Dr. E. Weber. 3. Aufl. Mit 84 Abbildungen und 1 Farbtafel. (Bd. 430.)

Grundzüge der Perspektive nebst Anwendungen. Von Prof. Dr. K. Doehlemann. 2. verb. Aufl. Mit 91 Fig. u. 11 Abb. (Bd. 510.)

Geometrisches Zeichnen. Von akad. Zeichenlehrer A. Schudeiskh. Mit 172 Abb. im Text und auf 12 Tafeln. (Bd. 568.)

Projektionslehre. Die rechtwinklige Parallelprojektion und ihre Anwendung auf die Darstellung technischer Gebilde nebst einem Anhang über die schiefwinklige Parallelprojektion in kurzer leichtfaßlicher Darstellung für Selbstunterricht und Schulgebrauch. Von akad. Zeichenlehrer A. Schudeiskh. Mit 208 Figuren. (Bd. 564.)

***Kunstgeschichtliches Wörterbuch.** Von Dr. H. Vollmer. (Teubn. kl. Fachwörterbücher.)

Geschichte:

Die Entwicklungsgeschichte d. Stile in d. bildenden Kunst. Von Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bde. 3. Aufl. Bd. I: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 69 Abb. (Bd. 317.) Bd. II: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Mit 46 Abb. (Bd. 318.)

Altertum:

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Prof. Dr. Fr. v. Duhn. 3. Aufl. Mit 62 Abbildungen im Text und auf einer Tafel, sowie einem Plan. (Bd. 114.)

Mittelalter und Neuzeit:

Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. I: Von den Anfängen bis zum Ausgang der romanischen Baukunst. 4. Aufl. Mit 35 Abb. II: Gotik und Spätgotik. 4. Aufl. Mit 67 Abb. (Bd. 8/9.)

Deutsche Baukunst in der Renaissance und der Barockzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Auflage. Mit 63 Abbildungen im Text. (Bd. 326.)

Die Renaissancearchitektur in Italien. Von Prof. Dr. P. Frankl. I. Mit 12 Tafeln und 27 Textabbildungen. (Bd. 381.)

Michelangelo. Eine Einführung in das Verständnis seiner Werke. Von Prof. Dr. E. Hildebrandt. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 392.)

Die altdeutschen Maler in Süddeutschland. Von H. Nemitz. Mit 1 Abbildung im Text und einem Bilderanhang. (Bd. 464.)

Albrecht Dürer. Von Prof. Dr. A. Wustmann. 2. neubearb. u. ergänzte Aufl. von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. Mit 1 Titelbild und 31 Abb. im Text. (Bd. 97.)

Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Prof. Dr. H. Janhen. Mit 37 Abbildungen. (Bd. 373.)

Rembrandt. Von Prof. Dr. P. Schubring. 2., verb. Aufl. Mit 48 Abbildungen auf 26 Tafeln im Anhang. (Bd. 158.)

Bildende Kunst

19. Jahrhundert:

Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Aufl. Mit 40 Abbildungen. (Bd. 781.)

Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Von Prof. Dr. A. Hamann. 2 Bände. (Bd. 448/449.)

Die Maler des Impressionismus. Von Prof. Dr. B. Lázár. 2. Aufl. Mit 32 Abb. auf 16 Tafeln. (Bd. 395.)

Kunstgewerbe:

Die dekorative Kunst des Altertums. V. Dr. Fr. Poulsen. M. 112 Abb. (Bd. 454.)

Geschichte der Gartenkunst. Von Baurat Dr.-Ing. Chr. Rauch. Mit 41 Abb. (B. 274.)

Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Von Studienrat Dr. W. Warstat. 2., verb. Aufl. Mit 1 Bilderanhang. (Bd. 410.)

Musik

Geschichte der Musik. Von Dr. Alfred Einstein. 2. verb. Aufl. (Bd. 438.)

Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. Von Dr. A. Einstein. (Bd. 480.)

Haydn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. E. Krebs. 3. Aufl. M. 4 Bildn. (Bd. 92.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Istel. 2. verb. Aufl. (Bd. 239.)

Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. Istel. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis Richard Wagners. (Bd. 330.)

Die moderne Oper. Vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg (1883–1914). Von Dr. E. Istel. Mit 3 Bildnissen. (Bd. 495.)

Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer entwickelnden Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. Dr. H. Rietsch. 2., durchgesehene Auflage. (Bd. 178.)

Musikalische Kompositionsformen. Von S. G. Kallenberg. 2 Bände. Bd. I: Die elementaren Tonverbindungen als Grundlage der Harmonielehre. Bd. II: Kontrapunktik und Formenlehre. (Bd. 412/13.)

Harmonielehre. Von Dr. H. Scholz. (Bd. 703/704.)

Das moderne Orchester. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. I. Die Instrumente des Orchesters. Ihr Wesen und ihre Entwicklung. 2. Aufl. Mit 56 Abb. (Bd. 714.) II. Das Zusammenspiel der Instrumente in seiner Entwicklung. 2. Aufl. Mit Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 715.)

Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. Von Professor Dr. O. Bie. (Bd. 325.)

***Musikalisches Wörterbuch.** Von Privatdozent Dr. J. H. Moser. (Teubners kleine Fachwörterbücher.

Schauspielkunst

Der Schauspieler. Von Prof. Dr. Ferd. Gregori. (Bd. 692.)

Das Theater. Vom Altertum bis zur Gegenwart. Von Dr. Chr. Gaehde. 3. Aufl. Mit 17 Abb. (Bd. 230.)

Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. J. Geffcken. Mit 5 Abbildungen im Text und 1 Tafel. (Bd. 566.)

Die griechische Komödie. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. A. Körte. Mit Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 400.)

Das Drama. Von Dr. B. Busse. Mit Abbildungen. 3 Bde. I: Von der Antike z. franz. Klassizismus. 2. Auflage, neu bearbeitet von Oberlehrer Dr. Niedlich, Prof. Dr. A. Imelmann und Prof. Dr. W. Glaser. Mit 3 Abbildungen. II: Von Voltaire zu Lessing. 2. Aufl. Neubearbeitet von Prof. Dr. W. Glaser und Realgymnasialdirektor A. Ludwig. III: Von der Romantik zur Gegenwart. (Bd. 287/289.)

Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. G. Witkowski. 4. Auflage. Mit 1 Bildnis Hebbels. (Bd. 51.)

Die mit * bezeichneten und weitere Bände in Vorbereitung.

Dr. Fr. Eble.

Gerlich 1922

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

51. Bändchen

Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts

in seiner Entwicklung dargestellt

Von

Georg Witkowski

Mit einem Bildnis Hebbels

Vierte, durchgesehene Auflage

(Sechzehntes bis fünfundzwanzigstes Tausend)

Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig · Berlin 1913

832
W83
1913

Von dieſem Buche erſchien eine engliſche Überſetzung: The German drama of the nineteenth century by Dr. Georg Witkowski, Professor in the University of Leipzig. Authorized Translation by L. E. Horning, Professor of Teutonic Philology, University of Toronto (Victoria College). New York, Henry Holt and Company; London, George Bell and Sons 1909.

Copyright 1913
by B. G. Teubner in Leipzig.

Alle Rechte, einſchließlich des Überſetzungsrechts, vorbehalten.

, 2.1966-12.6

Vorwort zur ersten Auflage.

Die vorliegende Schrift entstand aus Volkshochschulvorträgen, die ich in Leipzig und Altenburg hielt, und versucht in erster Linie, das Verständnis des Dramas der Gegenwart auf historischem Wege anzubahnen. Das Schwergewicht wird deshalb auf diejenigen geschichtlichen Momente gelegt, welche die letzten Stadien der Entwicklung bedingen, und die drei Faktoren der dramatischen Produktion: Kunstanschauung, Schauspielkunst und Publikum, sind nebeneinander ihrer Wichtigkeit gemäß berücksichtigt. Auch das Musikdrama und die niederen Gattungen mußten, wenn das Bild den wirklichen Verhältnissen entsprechen sollte, in ihren Wandlungen skizziert werden. Freilich zwang gerade hier die äußerlich und innerlich gebotene Kürze dazu, lediglich die wesentlichen Veränderungen jeder Gattung von einem Zeitraum zum andern anzuführen und mit einigen charakteristischen Erzeugnissen zu belegen. Auch sonst war durch die gestellte Aufgabe Beschränkung auf die historisch wichtigen Persönlichkeiten und Werke geboten; doch sollten wenigstens die Namen nicht fehlen, nach denen der Leser am ehesten suchen mag, weil sie in der Literaturgeschichte oder auf der Bühne zu den am meisten genannten zählen. Daß ich einzelne nach dem Jahre 1900 erschienene Dramen zur Ergänzung des Bildes der bis dahin schon hervorgetretenen Dichter herangezogen habe, wird nicht als Verstoß gegen die im Titel gegebene Abgrenzung empfunden werden.

Leipzig, den 3. Januar 1904.

Zur zweiten bis vierten Auflage.

Abgesehen von kleineren, im wesentlichen formalen Änderungen unterscheiden sich diese Auflagen von der ersten dadurch, daß, mehrfach geäußerten Wünschen entsprechend, die romantische Oper in einem besonderen Abschnitt behandelt wird, und daß die neuen Werke der vor 1900 aufgetretenen Dramatiker nachgetragen sind, soweit sie unter demselben Gesichtspunkt wie früher in Betracht kommen.

Leipzig, den 4. Juli 1906.
8. Dezember 1909.
13. Januar 1913.

Georg Witkowski.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	III
Das deutsche Drama am Ende des achtzehnten Jahrhunderts	1
Das deutsche Drama von 1800—1830	5
Das Drama der Romantiker und das Schicksalsdrama	6
Heinrich von Kleist	11
Die Nachahmer Schillers	15
Franz Grillparzer	17
Ferdinand Raimund	23
Das Schauspiel und Lustspiel von 1800—1830	25
Christian Dietrich Grabbe	27
Die romantische Oper	29
Das deutsche Drama von 1830—1885	31
Das Junge Deutschland und seine Nachfolger	32
Das bürgerliche Lustspiel und die Posse	36
Das idealisierende Drama	39
Überblick	43
Friedrich Hebbel	44
Otto Ludwig	66
Die siebziger Jahre	72
Ludwig Anzengruber	76
Die Meininger	85
Richard Wagner	86
Ernst von Wildenbruch	94
Das deutsche Drama von 1885—1900	97
Die alte Kunst und der Naturalismus	97
Die Freien Bühnen	104
Hermann Sudermann	107
Die Bühnenschriftsteller	114
Die literarischen Richtungen	119
Die dramatischen Dichter	124
Gerhart Hauptmann	133
Das Ergebnis des Jahrhunderts	146
Register	156

Das deutsche Drama am Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

Zu Beginn unseres Zeitraums übertraf auf der deutschen Bühne das bürgerliche Schauspiel alle anderen Gattungen weit an Zahl und Beliebtheit. Lessing hatte es begründet und zugleich die Befreiung von dem französischen Einfluß gebracht. „Miß Sara Sampson" (1755), „Minna von Barnhelm" (1767) und „Emilia Galotti" (1772) waren die ersten Vorbilder einer realistischen Kunst, die ihre Gegenstände aus dem Leben der Gegenwart nahm und an die Stelle des unnatürlichen Pathos der Alexandrinertragödie eine schmucklose Prosa voll warmer Empfindung treten ließ. In der „Hamburgischen Dramaturgie" (1768/69) zeigte Lessing, daß die Franzosen mit Unrecht die Übereinstimmung ihrer Regeln mit den Gesetzen des Aristoteles behaupteten, und wies auf Shakespeare als den größten tragischen Dichter der neueren Zeit hin.

Verachtung der Regeln, Begeisterung für Shakespeare und Streben nach einer charakteristischen, nationalen Kunst ließen in der Sturm- und Drangperiode eine Reihe von Werken entstehen, die dem Fühlen und Sehnen der deutschen Jugend genialen Ausdruck verliehen, an ihrer Spitze Goethes erstes großes Werk „Götz von Berlichingen" (1773). Zum ersten Male wurde hier die Vergangenheit des eigenen Volkes in einem echten historischen Drama lebendig; aber die allzu lockere Form verhinderte seine Einbürgerung auf dem Theater. Die zahlreichen Nachahmungen, von denen keine dem „Götz" an poetischem Wert nahe kam, wußten diesen Mangel zu vermeiden, und das Klappern der Harnische tönte bis tief in das neunzehnte Jahrhundert hinein auf den deutschen Bühnen.

Ebensowenig wie Goethe erfüllten seine Jugendgenossen Lenz, Klinger, Heinrich Leopold Wagner die Forderungen des Theaters. Auch ihren Stücken, die durch die Behandlung sozialer Probleme der Gegenwart den bis dahin engen Gesichtskreis des bürgerlichen Dramas erweiterten, blieb deshalb dauernde Wirkung

versagt. Erst in Schillers[1]) Jugendwerken, den „Räubern" (1781) und „Kabale und Liebe" (1784), vereinigten sich diese neuen Motive mit dem sicheren Gefühl des geborenen großen Dramatikers für das Bühnenmäßige und der vollen Beherrschung des realistischen Stils. Seit dem „Don Carlos" (1787) wandte er sich der idealisierenden, äußerlich durch den Vers gekennzeichneten Form zu, die schon zuvor Lessing seinem dramatischen Gedicht „Nathan der Weise" (1779) verliehen hatte. Diese beiden Werke errangen zunächst ebensowenig Einfluß auf die weitere Entwicklung wie die Dramen Shakespeares, die der große Schauspieler Friedrich Ludwig Schröder seit 1776 den Deutschen darbot, und die edlen neuen Werke Goethes: „Iphigenie auf Tauris" (1787), „Egmont" (1788), „Torquato Tasso" (1790). Sie blieben, wie auch das gleichzeitig mit dem „Tasso" erscheinende Fragment des „Faust", völlig unbeachtet.

Das Singspiel, meist harmlose, mit einfachen, melodischen Liedern durchwebte Darstellung leise idealisierter ländlicher Verhältnisse, hatte seit 1766 siegreich von der deutschen Bühne Besitz ergriffen; es entwickelte sich in den Opern Mozarts („Belmonte und Constanze" 1782, „Die Zauberflöte" 1791) zur höchsten Blüte. Gleichzeitig empfing das bürgerliche Schauspiel von dem schnell vorüberrauschenden Sturm und Drang neues Leben. Die Stoffe der Genieperiode wurden aufgegriffen, aber im Sinne der ängstlichen bürgerlichen Moral behandelt; dieselben Konflikte, die dort zum Untergang führten, fanden hier ihre glückliche Lösung. Der Mittelstand sah sich selbst mit seinen Leiden und Freuden in diesen Stücken abgespiegelt, und die große Masse der Zuschauer ließ sich durch die gewissenhaft beobachteten Zustände und Ereignisse des täglichen Lebens erfreuen und zu Tränen rühren. Was tat es, daß die platte Wirklichkeit ohne alle künstlerischen Ansprüche dargestellt wurde, daß Deutschtümelei, Moralisieren, weichliche Sentimentalität, einseitige Verherrlichung des Bürgertums auf Kosten der anderen Stände, theatralische Konvention dem Bilde Wahrheit und höheren Wert raubten? Der Freiherr Otto von Gemmingen stellte in seinem „deutschen Hausvater" (1780) das erste Muster dieser Art auf, und August Wilhelm Iffland, Schauspieler und Theaterdirektor in Mannheim und Berlin, pflegte sie mit dem höchsten Erfolge. Seine besten Werke „Die Jäger" (1785), „Die Hage-

1) Vgl. Th. Ziegler, Schiller, Leipzig 1905 (Aus Natur und Geisteswelt Bd. 74).

stolzen" (1791), „Der Spieler" (1796), behaupteten sich bis weit über die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hinaus. Ifflands Stücke waren genau auf den Geschmack des bürgerlichen Publikums berechnet. Alle großen geschichtlichen Begebenheiten, alle politischen Fragen und öffentlichen Verhältnisse schloß er aus; nur das Haus war seine Welt, die er mit sorgsamer Kleinmalerei ausgestaltete. Überall zeigt er die verfolgte Tugend, die schließlich über das Laster siegt und aus Armut und Not zum Wohlstand gelangt. Denn das bequeme, behagliche Leben und die bürgerliche „Reputation" ist ihm das wichtigste; ihnen zuliebe werden moralische Mängel geduldet, wo sie sich nur irgend vertuschen lassen. Die Schuld ist bei Iffland nicht ein Vergehen gegen die Weltordnung, ein Kampf der Leidenschaften mit göttlichen und menschlichen Gesetzen, sondern nur das Verbrechen, das der Polizei und dem Zuchthaus verfällt. Den Schauspielern bieten Ifflands Stücke zahlreiche dankbare Aufgaben, und bis in die Gegenwart hinein kann man ihre Nachwirkung verfolgen.

Nur einer kann sich in bezug auf Dauer und Stärke dieser Wirkung mit Iffland vergleichen, das ist sein etwas jüngerer Zeitgenosse August von Kotzebue. Aber dieselben Mittel, die Iffland in ehrbarer Absicht verwendet, treten bei Kotzebue in den Dienst der Spekulation auf niedrige Triebe. Auch bei ihm stehen den braven Bürgerlichen leichtsinnige Adlige gegenüber, auch bei ihm sind die Deutschen edel, die Welschen Schurken und Betrüger. Aber nicht aus ehrlicher patriotischer Überzeugung, sondern nur um seinen Zuhörern zu schmeicheln, bringt er diese Kontraste; sie sind ihm, wie alles andere, nur Mittel zu dem einzigen Zwecke des äußeren Erfolges, und sein starkes Talent hat so trotz der gewaltigen Produktion von über zweihundert dramatischen Werken der Bühne keinen Segen gebracht. Dadurch, daß er allenthalben auf leichte, oberflächliche Unterhaltung ausging, wurde er für lange Zeit der eigentliche Beherrscher des deutschen Theaters. Selbst auf der von Goethe geleiteten Weimarer Bühne durfte kein Autor so oft erscheinen wie Kotzebue. In allen Gattungen, von der hohen Tragödie bis zur niederen Posse, hat er sich versucht, freilich mit desto größerem Glücke, je tiefer der Standpunkt war, je ausschließlicher er mit grober, aber sicherer Kunst auf die Augenblickswirkungen schallenden Gelächters oder billiger Rührung hinzielte. Seine Lieblingsgestalten sind solche, die vom Wege der Tugend abweichen: gefallene Frauen und Mädchen, deren Unglück bedauert und als Folge ent-

schuldbarer menschlicher Schwäche hingestellt wird; leichtsinnige Verführer, verklärt durch den Glanz ritterlicher Liebenswürdigkeit; unreife, naiv lüsterne Backfische, die Vorläufer der heutigen demivierges, und alternde Lebemänner.

Das Schauspiel „Menschenhaß und Reue" (1787) brachte Kotzebue seinen ersten und größten Erfolg. Es blieb lange Zeit das Lieblingsstück des gesamten deutschen Publikums, aber auch in London, Paris und Madrid wurde es mit einem Beifall aufgenommen, wie ihn im Auslande unter allen deutschen Dichtungen nur Goethes „Werther" errungen hatte.

Eine lange Reihe von anderen höchst wirksamen Werken folgte darauf, unter denen etwa „Die Unglücklichen" (1798), „Die beiden Klingsberg" (1801), „Die deutschen Kleinstädter" (1803), „Pagenstreiche" (1804) als die verhältnismäßig wertvollsten gelten können, weil in ihnen Kotzebues Talent für die Situationskomik und seine sichere Beherrschung der technischen Mittel sich am besten bewährte.

In ihm sahen mit Recht alle diejenigen, die es mit der deutschen Kunst ernst meinten, den gefährlichsten Feind. Als Schiller nach langer Unterbrechung sich mit dem „Wallenstein" (1800) wieder der dramatischen Dichtung zuwandte, mußte er die sittliche Schwäche der Zeit, die sich in ihren Lieblingsdichtern offenbarte, zu bekämpfen suchen. Maß, Harmonie und Größe, innere Wahrheit und schöne Form wollte er verbinden, an die Stelle der Prosa trat eine begeisterte, rhythmisch gehobene Sprache, an Stelle der Aufklärungsmoral ein erhabener ethischer Idealismus, erfüllt vom Stolze der durch mächtige Willenskraft errungenen Unabhängigkeit von allen zufälligen Bedingungen des Daseins. Eine Wirkung, ähnlich der erschütternden Gewalt der griechischen Tragödie, erstrebte Schiller nun und suchte mit der Technik Shakespeares die erhabene Würde der Alten, mit dem antiken Fatalismus die Forderung sittlicher Freiheit zu vereinigen.

Jedes seiner Dramen vom „Wallenstein" an stellt einen Versuch dar, diese entgegengesetzten Kunst- und Weltanschauungen zu verbinden; keiner ist völlig geglückt. Am klarsten erkennt man die Tiefe der Kluft, die er überbrücken will, im „Wallenstein" und in der „Braut von Messina" (1803), aber auch die dazwischenliegenden Werke „Maria Stuart" (1801) und die „Jungfrau von Orleans" (1802), sowie das letzte vollendete Drama Schillers, „Wilhelm Tell" (1804), und das gewaltige Fragment „Demetrius" bezeugen die Unlösbarkeit der Aufgabe. Die Größe der Gesinnung, der

hinreißende rhetorische Schwung, die sichere Berechnung der Wirkungen und vor allem der unvergleichliche dramatische Instinkt des Dichters lassen die inneren Mängel dieser großen Werke dem Unbefangenen nicht leicht zum Bewußtsein kommen. Schiller selbst hat sie klar erkannt, und als ihn der Tod hinraffte, war er auf dem Wege zu einem Realismus, der das Schicksal des Menschen ausschließlich aus seinem Wollen ableitet. Daß es ihm nicht mehr vergönnt war, in neuen Dichtungen diese Anschauung auszuprägen, ist das größte Unglück, das unser Drama betroffen hat. Denn nun mußten seine letzten Werke für die Schar der Nachahmer als unbedingt musterhaft, als klassisch gelten, und die Überzeugung wurzelte sich ein, daß nur in dieser Form eine dramatische Dichtung großen Stils möglich sei.

Der Irrtum wurde dadurch befestigt und am Leben erhalten, daß die folgende Zeit keinen deutschen Dramatiker mehr hervorgebracht hat, der gleich Schiller die höchsten künstlerischen Absichten mit edler Volkstümlichkeit zu verbinden und so auf die großen Massen dauernden Einfluß zu gewinnen vermocht hätte. Der Größte, der neben ihm stand, Goethe, schrieb dem Theater den Scheidebrief, als er seinem Volke den ersten Teil des „Faust" schenkte, der freilich mit seinem Gehalt an ursprünglicher poetischer Kraft trotzdem der Bühne nicht fernbleiben konnte. Beim Schaffen des zweiten Teiles aber, den Goethe im höchsten Alter gestaltete, stand ihm ein noch nicht vorhandener Schauplatz vor Augen. In unablässigem Mühen ringt die deutsche Bühne um dieses Werk, das einst ihr höchster Besitz werden muß.

Das deutsche Drama von 1800—1830.

Die Romantik, die herrschende literarische Richtung der ersten drei Jahrzehnte, war dem dramatischen Schaffen nicht günstig. Sie hat der Bühne kein einziges Werk zu dauerndem Besitz geschenkt. Die großen dramatischen Dichter dieses Zeitraums, Kleist und Grillparzer, gingen ihre eigenen Wege, der erste kaum beachtet, der zweite nach den großen Erfolgen seiner ersten Werke bald durch Unverstand und Verbitterung vom Theater fortgescheucht. Das Feld der Tragödie gehörte den Nachahmern Schillers, für Schauspiel und Lustspiel blieben Iffland und Kotzebue Herrscher und Vorbilder. Nur das Dialektstück und die romantische Oper entfalteten sich zu selbständiger neuer Blüte.

Das Drama der Romantiker und das Schicksalsdrama.[1])

Goethe und Schiller lassen ihre Helden mit der Weltordnung in Konflikt kommen und untergehen, weil sie ihrer subjektiv berechtigten, aber objektiv unberechtigten Forderung nicht entsagen wollen. Die Lehre der Romantiker dagegen vertritt den unbeschränkten Subjektivismus, ihr Lebens- und Kunstgesetz wird die Willkür, die keine andere Gewalt über sich anerkennt. Daraus ergeben sich für das Innere und Äußere ihrer Schöpfungen bestimmte Konsequenzen. Zunächst innere: kein bestimmtes, klar erkanntes Ziel des Strebens, kein stark ausgeprägtes Wollen, aus dem sich notwendig das Handeln ergibt, sondern Stimmungen, Abhängigkeit von äußeren Eindrücken und Sensationen, zweckloses Umherschweifen im Leben und in der unbegrenzten Welt der Phantasie, Freude am Neuen, Seltsamen, Tiefsinnigen, Mystischen. Die Form verzichtet auf die Plastik großen, selbstsicheren Gestaltens, erstrebt malerische und musikalische Wirkungen, bevorzugt die Lyrik und zumal den Roman, dessen lose Komposition der Willkür den freiesten Spielraum zu gewähren scheint.

In dieser Kunst ist für das Drama kein Raum. Die dramatischen Werke der Romantiker widersprechen entweder ihrer eigenen Lehre oder dem Wesen der Gattung. Nur eine einzige Leistung ist ihnen zu verdanken, die unserer Bühne und der weiteren Entwicklung unserer dramatischen Dichtung größten Nutzen gebracht hat: die Übersetzung der Werke Shakespeares. Zwar hatte schon Wieland die meisten von ihnen verdeutscht, aber lückenhaft, voller Fehler und ohne Eindringen in die Eigenart des Dichters und seiner Zeit. Erst als August Wilhelm Schlegel in den Jahren 1797—1801 sechzehn Stücke in meisterhafter Wiedergabe darbot, wurde der größte Dramatiker aller Zeiten wahrhaft für Deutschland gewonnen. Schlegel selbst hat später nur noch ein Drama Shakespeares („Richard III.") übertragen, die übrigen lieferte der Graf Wolf Baudissin und Ludwig Tiecks Tochter Dorothea. In den Jahren 1825—1833 erschien dieser sogenannte Schlegel-Tiecksche Shakespeare, trotz einzelner Mängel das größte Denkmal der deutschen Übersetzungskunst nach Luthers Bibel.

Stark wirkten eine Zeitlang auf das deutsche Drama auch die Stücke Calderons, die Aug. Wilh. Schlegel unter dem Titel

1) Vgl. Oskar F. Walzel, Deutsche Romantik, Leipzig 1908 (Aus Natur und Geisteswelt Bd. 232).

„Spanisches Theater" (1803—1809) nach denselben Grundsätzen verdeutschte. Durch sie wurde für Schauspiele romantischen Charakters der vierfüßige Trochäus beliebt, und diese Versform hielt sich noch lange, nachdem die anfängliche Calderonbegeisterung verflogen war. In seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (1808) schuf Schlegel die Grundlagen einer geschichtlichen Auffassung, die neben die Antike gleichberechtigt die neuere Kunst, in ihren Mittelpunkt Shakespeare und Calderon stellte. Das weitverbreitete Werk ist für die historische Erkenntnis sehr wertvoll geworden; die Grundlinien der Einteilung sind noch heute in Geltung. Doch hat sie August Wilhelm Schlegel nicht selbst gezogen, sondern von seinem gedankenreicheren Bruder Friedrich übernommen. So haben sich die Brüder Schlegel um die deutsche Bühne die wesentlichsten Verdienste erworben, trotzdem sie als selbständig Schaffende nur je einen, verfehlten, Versuch, die Dramen „Alarcos" (1802) und „Jon" (1803), geliefert haben.

Der einzige Dichter der älteren romantischen Schule, der zahlreiche Werke in dramatischer Form verfaßt hat, ist Ludwig Tieck; aber auch er war kein Dramatiker. Schillers Urteil über ihn gibt die Erklärung dafür: „Er ist eine sehr graziöse, phantasiereiche und zarte Natur, nur fehlt es ihm an Kraft und Tiefe und wird ihm stets daran fehlen." In seinem „Gestiefelten Kater" (1797) bietet ihm das Kindermärchen nur den Vorwand, um die Gegner — Iffland, Kotzebue, die Aufklärung — zu verspotten. Indem er nicht ein Drama, sondern die Schilderung der Aufführung eines Dramas und seiner Zuschauer liefert, vernichtet er völlig die geschlossene Kunstform. In anderer Weise geschah dasselbe in Tiecks „Leben und Tod der heiligen Genoveva" (1799) und seinem „Kaiser Octavianus" (1804), beides große Gemälde zur Verherrlichung einer erträumten mittelalterlichen Welt, gemischt aus lyrischen und epischen Bestandteilen.

Tieck hat die Bühne von Jugend auf genau studiert und ihr als Herausgeber, Übersetzer und Kritiker wertvolle Arbeiten geliefert (Altenglisches Theater 1811, Deutsches Theater 1817, Shakespeares Vorschule 1823/29, Kritische Schriften 1848). So wenig er die Gesetze des dramatischen Schaffens in seiner eigenen Dichtung befolgt hat, so genau waren sie ihm vertraut. Deutschland hat wenige Kenner des Theaters mit gleich gesundem Urteil besessen.

Von Tieck wurde unmittelbar der geniale Clemens Brentano angeregt. Sein „Gustav Wasa" (1800) ist eine übertreibende Nach-

ahmung des „Gestiefelten Katers"; sein historisch-romantisches Drama „Die Gründung Prags" (1815) ebenso formlos und süßlich wie die „Genoveva". Selbständiger erscheint er in dem geistvollen, freilich ebenfalls nicht bühnenmäßigen Lustspiel „Ponce de Leon" (1804) und dem heitern Liederspiel „Die lustigen Musikanten" (1803).

So wenig wie diese Versuche haben die übrigen Dramen im romantischen Stile von Wilhelm von Schütz, Achim von Arnim, Friedrich de la Motte-Fouqué, Joseph von Eichendorff irgendwelche Bedeutung für die Bühne erlangt.

Besser glückte es dem dänischen Dichter Adam Gottlieb Oehlenschläger, der sich aufs engste an die deutschen Romantiker anschloß und in seinem Vaterlande ihre Ansichten verbreitete. Er dichtete deutsch und dänisch. In seinem, Goethe gewidmeten Märchendrama „Aladdin oder die Wunderlampe" (1808) war er noch sichtbar von Tieck beeinflußt, in seinem höchst erfolgreichen „Correggio" (1816) schrieb er das später oft wiederholte Trauerspiel des Künstlers, der, von der schnöden Welt unverstanden, zugrunde geht.

Als Künstler im Gegensatz zur bestehenden Wirklichkeit bewährte sich auch Ernst August Graf von Platen-Hallermünde, der größte Meister der Form unter seinen Zeitgenossen. Sein Lustspiel „Der gläserne Pantoffel" (1823) benutzt die Märchen von „Aschenbrödel" und „Dornröschen" ganz ebenso, wie Tieck einst den „Gestiefelten Kater", um mit romantischer Mischung der Formen ein ironisch gefärbtes Weltbild zu entwerfen. Dann wandte er sich der aristophanischen Komödie zu, verspottete aber nicht, wie das antike Vorbild, die großen Mängel im politischen und sozialen Leben der Zeit, sondern nur ihm unsympathische Erscheinungen der Literatur und der Wissenschaft vom Standpunkte überlegenen Verstandes und einer hohen Kunstanschauung. So geißelte er im „Schatz des Rhampsinit" (1824) die Hegelsche Philosophie, in der „Verhängnisvollen Gabel" (1826) das Schicksalsdrama, in dem „Romantischen Ödipus" (1829) „die ganze tolle Dichterlingsgenossenschaft, die auf dem Hackbrett Fieberträume phantasiert und unsre deutsche Heldensprache ganz entweiht". Namentlich in den Parabasen, wo der Dichter, die Handlung unterbrechend, selbst zu dem Publikum spricht, schüttete er seinen Zorn über alles aus, was ihm kunstwidrig und gemein erschien. Wirksam verband sich hier das hohe Pathos der Tragödie mit niedrigen, zum Teil sehr komischen Bildern und Worten; die Personen waren Repräsen-

tanten ganzer Richtungen. Nur die blendende Formgewandtheit konnte über den Mangel echter Poesie hinwegtäuschen.

Die Bühne vermochte Platen so wenig zu erobern, wie sein Gegner Karl Lebrecht Immermann. In „Cardenio und Celinde" (1826) gestaltete er einen abstoßenden, schon von Achim von Arnim benutzten Stoff des Andreas Gryphius, auf die Freude am Grausigen spekulierend, von neuem. Das „Trauerspiel in Tirol" (1828) wollte ein großes historisches Gemälde des Freiheitskampfes gegen die Franzosen entwerfen, aber Immermann wußte weder die Welt der Alpen, noch das einfache Seelenleben ihrer Bewohner überzeugend darzustellen, und auch mit Hilfe der erfundenen Gestalten kam es zu keiner dramatischen Handlung. Eine Neubearbeitung des Dichters unter dem Titel „Andreas Hofer" half diesen Mängeln ebensowenig ab, wie spätere, bis in die neueste Zeit wiederholte Versuche anderer. Das Schicksal des gewaltigsten Hohenstaufen hat Immermann in seiner Tragödie „Kaiser Friedrich II." (1828) in dem Sinne aufgefaßt, daß der Sieg des reinen großen Katholizismus über den Freigeist, auch den gewaltigsten, das Endergebnis bedeutet. Er will nicht, wie gleichzeitig Raupach, den geschichtlichen Verlauf wiedergeben, sondern eine Familientragödie steht im Vordergrunde. Dasselbe trifft auch auf seine Trilogie „Alexis" (1832) zu. Sie erinnert durch ihr Thema, den Gegensatz Peters des Großen und seines unglücklichen Sohnes, an Schillers „Don Carlos". Als Dichter hat Immermann das höchste in der tiefsinnigen dramatischen Mythe „Merlin" (1832) geleistet, freilich mit Verachtung des Bühnenmäßigen.

Unter den Romantikern verstand es nur Zacharias Werner, die Tendenzen der Schule mit einer theatralischen Form zu vereinen. Seine große Bedeutung für die Geschichte des Dramas beruht weder auf dem wirksamen, mystisch angehauchten Rührstück „Martin Luther oder die Weihe der Kraft" (1806), noch auf einem andern seiner umfangreichen Dramen, sondern auf einer Tragödie in einem Akte, betitelt „Der vierundzwanzigste Februar". Sie entstand 1809 „unter Goethes Auspizien" und war das erste der Schicksalsdramen, die dann einige Jahre hindurch die Bühnen beherrschten. Der Widerspruch des antiken Fatalismus und der modernen Weltanschauung, den Schiller nicht zu überwinden vermochte, wird hier in der Weise ausgeglichen, daß an die Stelle des großen gewaltigen Schicksals ein eigensinniger, boshafter, auf das Verderben der Menschen sinnender Zufall tritt. Im Aberglauben,

in der lüsternen Freude an dem Grausigen und Spukhaften, liegt die Ursache der schnell vorübergehenden Wirkung der Schicksalsdramen. Schon in einzelnen Jugendstücken Tiecks kündigte sich diese Richtung an, ihr Entstehen wurde begünstigt durch Schillers „Braut von Messina", nur daß Schiller das Schicksal, das eigensinnig seine im voraus gefaßten Absichten um jeden Preis durchsetzt, nicht zu niederen Zwecken mißbraucht, sondern ihm eine tief erschütternde, erhabene Wirkung abzugewinnen weiß.

Davon ist auch in dem besten der eigentlichen Schicksalsdramen, dem Stücke Werners, keine Rede. Der Zuschauer empfängt nur den Eindruck des Grausens. Immerhin ist der „Vierundzwanzigste Februar" noch das Werk eines Dichters, aber mit kalter, handwerksmäßiger Mache suchen die Nachahmer dieselbe Wirkung zu erzwingen. Der berechnende herzlose Adolph Müllner, der vorher Lustspiele in Kotzebues Art verfaßt hatte, schrieb in unmittelbarem Anschluß an Werner den „Neunundzwanzigsten Februar" (1812), ebenfalls ein Trauerspiel in einem Akte. Alle Greuel häuft er zusammen: Doppelehe, Geschwisterehe, Kindesmord; nächtlicher Schneesturm, Einsamkeit, Blutgier werden aufgeboten, um das Entsetzen so hoch wie möglich zu steigern, und als wirksame Zutat tritt weichliche Rührseligkeit hinzu. Der Erfolg war groß; Müllner verfaßte noch in demselben Jahre ein zweites Stück der Art, in vier Akten: „Die Schuld". Dieselben Ingredienzen sind hier, ebenso unerfreulich wie zuvor, mit so sicherer Berechnung gemischt, daß sie nicht nur die Masse der Zuschauer, sondern auch manchen Einsichtigeren täuschten. Vielen galten damals Werner und Müllner als die würdigen Nachfolger Schillers. Kein Wunder, daß nun eine Hochflut von wertlosen Schicksalsdramen hereinbrach. Sie schilderten allesamt das Wirken einer geheimen unentrinnbaren Macht, welche sich mit Vorliebe bestimmter Tage und Geräte zu ihren verhängnisvollen Eingriffen in die menschlichen Geschicke bedient, die Taten der Voreltern an den Nachkommen rächt und erst Ruhe findet, wenn das Geschlecht, das den Frevel gebar, ausgerottet ist. Wie stark damals der Einfluß des Schicksalsdramas alle ergriff, ergibt sich daraus, daß selbst Grillparzer seinem Erstlingswerke „Die Ahnfrau" fatalistische Ideen zugrunde legte, und daß Heinrich Heine in seinen beiden einzigen — übrigens völlig verfehlten — Tragödien „Ratcliff" und „Almansor" (1823) in den Bahnen Werners und Müllners geht.

Heinrich von Kleist.

Der große Dichter, der nach dem Tode Schillers berufen gewesen wäre, die Entwicklung des deutschen Dramas zu moderner und nationaler Gestaltung fortzuführen, konnte im Zeitalter der Romantik und des Schicksalsdramas kein Gehör finden. Seit den zwanziger Jahren begann sich die Aufmerksamkeit, dank den Bemühungen Ludwig Tiecks, ihm zuzuwenden, ohne daß er freilich in seiner wahren Größe und seiner historischen Bedeutung erkannt worden wäre. Erst viel später ist es klar geworden, daß Heinrich von Kleist, indem er die Kunst des Äschylos und Shakespeares vereinigen wollte, auf dem Wege zu einem neuen, nationalen und zeitgemäßen Drama war.

Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist, geboren zu Frankfurt a. O. am 18. Oktober 1777, ist erst spät zum Dichter geworden. Mit fünfzehn Jahren war er als Angehöriger eines alten preußischen Soldatengeschlechts zur Garde nach Potsdam gegangen, widerwillig hatte er seinen Dienst getan, während des Rheinfeldzuges von 1792 den tiefen Zwiespalt der Pflichten als Mensch und Soldat empfunden. 1799 schied er aus der militärischen Stellung; aber immer wieder suchte er unter den Fittichen des preußischen Adlers eine Zuflucht, wenn das Leben ihn allzu hart bedrängte. In der Vaterstadt sammelte er mit unersättlichem Wissenseifer literarische, historische und philosophische Kenntnisse und legte damit wohl den Grund zu jener Zerrüttung, die nur zu bald die Kraft seines Wollens lähmen sollte. Sein Bild zeigt uns ein Knabenantlitz, bartlos, mit schwermütigen Augen, um den Mund die Leidensfalte, eine prachtvolle Stirn. Der Verkehr mit den schöngeistigen Kreisen Berlins, wohin er 1800 zurückkehrte, weckte in ihm den Gedanken, als Schriftsteller Brot und Ruhm zu erwerben, und bald fand er in Robert Guiskards Schicksal den Stoff zu einem Drama von überwältigender Tragik ganz neuer Art. In vergeblichem Ringen mit dieser Aufgabe verschwendet er die folgenden Jahre hindurch seine Lebenskraft. Ruhelos wandert er aus der Heimat fort; weder kann ihn Paris befriedigen, noch erfüllt sich ihm die Hoffnung, in der Schweiz durch die idyllische Ruhe des Landlebens von seiner Unrast zu gesunden. Nur wenige Monate heiteren Daseins sind ihm beschieden, als er in Bern mit den unbedeutenden Söhnen Wielands und Salomon Geßners und mit Heinrich Zschokke ein bescheidenes Poetendasein führt. Er läßt jetzt den „Robert Guiskard" vorläufig zurücktreten, und es entsteht „Die Familie Schroffenstein", sein

Erstlingswerk. Trotzdem es von Ludwig Wieland, der die Herausgabe besorgte, stark überarbeitet ist, bezeugt es doch auch in dieser Gestalt noch die selbständige, von Vorgängern kaum beeinflußte Eigenart Kleists.

Nicht von gewaltigen Untrieben der Menschheit, sondern von dem Mißtrauen, dem schwarzen Gift der Seele, geht das Verderben aus. Es zerstört die beiden Zweige des Geschlechts; die Blüte einer Liebe, die unter Haß und Mord in bezauberndem Dufte aufblüht, welkt in dem Pesthauche dahin.

Mit zwingender Notwendigkeit ergibt sich der Gang der Handlung aus den Voraussetzungen, die Charaktere sind aufs schärfste gesehen und realistisch aufgefaßt. Am merkwürdigsten unterscheidet sich die Sprache von allem Früheren; an Stelle der bilderreichen, weich dahinflutenden, von gleichmäßigem Glanze übergossenen Diktion Schillers wechselt hier Überschwang mit knapper Kürze. Die Bilder verschmähen nicht das Widerwärtige und Gewöhnliche, um für jede Nuance des Gefühls und Gedankens den genau entsprechenden Ausdruck zu bieten. Scharfsinnige, ja spitzfindige Erörterungen drängen sich ein, während die Handlung vorwärtsstürmt. Dem Verse fehlt der schöne Fluß, oft stürzen die Sätze, wie Felsblöcke sich überschlagend, heraus. Die Menschen bereiten sich ihr Schicksal selbst, keine höhere, außerhalb der wirklichen Welt stehende Macht mischt sich ein.

In dem zweiten Werk der Berner Monate hat Kleist der deutschen Dichtung eines ihrer besten Lustspiele geschenkt: den „Zerbrochenen Krug". Jene Lust an scharfsinniger Beweisführung, die schon in der „Familie Schroffenstein" hervortritt, beherrscht dieses Stück. Die wirksame Form der Gerichtsverhandlung, zu Beginn der deutschen Lustspieldichtung in den Fastnachtsspielen besonders gern angewandt, wird hier mit höherer Absicht wieder aufgenommen. Denn nicht mehr handelt es sich um die Wiedergabe eines belustigenden Vorgangs, sondern eine menschliche Gestalt von typischer Bedeutung erscheint in dem Dorfrichter Adam, der mit niedriger, fuchsgewandter Schlauheit den Verdacht der eigenen Tat auf einen andern zu wälzen sucht und sich dabei immer tiefer ins Verderben verstrickt. Eine wahrhaft glänzende Leistung ist diese Verhandlung, mit einer für die Bühne fast zu großen Fülle von treffenden Einzelzügen ausgestattet. Sie dienen der Absicht, den Eindruck vollster realer Wirklichkeit zu erregen, und stellen das Stück so in Gegensatz zu dem weltfremden Idealismus der Vorgänger und Zeitgenossen.

In der Schweiz ist endlich auch der „Robert Guiskard" der Vollendung entgegengereift. Aber nur wenige Eingangsszenen besitzen wir, von Kleist mühsam wieder hergestellt, nachdem er das große Werk in einem Anfall tiefster Verzweiflung vernichtet hatte. Das Fragment reiht sich den höchsten dramatischen Schöpfungen aller Zeiten an. Hier ist der Gegensatz antiker und moderner Weltanschauung in der Tat überwunden, indem an die Stelle des Schicksals die Pest tritt, die unentrinnbare, in der realen Welt selbst waltende und die Menschen ohne Rücksicht auf ihr Wollen niedermähende Macht. Auch der Stil vereint die erhabene Kunst der äschyleischen Tragödie mit der leidenschaftlichen Subjektivität der Neueren. Die Hauptgestalten stehen beim ersten Anblick in wundervoller Plastik da und sind zugleich mit einem reichen, in allen Farben schimmernden Seelenleben ausgestattet. Die Funktion des antiken Chors wird durch einzelne Vertreter der Masse vertreten, die das Empfinden aller aussprechen.

Mit dem „Robert Guiskard" durfte Kleist es wagen, nachdem er in der Schweiz eine schwere Krankheit überstanden hatte, in dem Kreise der Edelsten Eintritt zu suchen, der sich in Weimar vereinigt hatte. Bei Wieland vor allem findet er freundliche Aufnahme, auch Schiller kommt ihm wohlwollend entgegen und Goethe sucht sich zur Teilnahme an seinen Arbeiten zu zwingen, so wenig sie seiner Art zusagen. Der krankhafte Ehrgeiz Kleists verträgt es nicht, zu dem Großen von Weimar hinaufzusehen. „Ich will ihm den Kranz von der Stirne reißen!" ruft er aus und verzehrt sich in leidenschaftlichem, vergeblichem Anspornen der eigenen Kraft. „Die Hölle gab mir meine halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes oder gar keins." Es duldete ihn nicht in der reinen Luft Weimars. Wieder trieb es ihn zu ruhelosem Wandern durch die Welt, und das Ende war jene Vernichtung des großen Lebenswerkes, die den Verzicht auf alle seine Pläne bedeutete.

Bescheiden trat er in den Staatsdienst zurück, und in Königsberg fand er ein paar Jahre der Ruhe, in denen zunächst die tiefsinnige Umdichtung des „Amphitryon" entstand. Nicht mehr wie bei Plautus und Molière, die vor ihm den Stoff behandelt hatten, ist die Verspottung des betrogenen Gatten der Inhalt, sondern, an die Tragödie grenzend, die Gefühlsverwirrung der unwandelbar treuen Alkmene. Als ihr der Gott gesteht, daß er in der Gestalt des Amphitryon ihr genaht ist, da durchrieseln sie heilige Schauer, aber sie wünscht diese Nacht aus ihrer Erinnerung hinweg. Etwas

Geheimnisvolles, den Mysterien des christlichen Glaubens Verwandtes ist so der neue, seelenvolle Inhalt der alten heidnischen Sage geworden.

Wie diese Dichtung, führt auch die in Königsberg begonnene „Penthesilea" in die tiefste Tiefe des weiblichen Herzens. Wiederum wird einer für unser Gefühl kaum begreiflichen antiken Sage ein neuer Gehalt gegeben. Indem der Dichter die Heldin mit dem höchsten Liebesbedürfnis und zugleich mit dem unbezwinglichen Verlangen, die Herrschaft über den Geliebten zu erringen, ausstattet, schafft er einen extremen Frauentypus, seltsam gemischt aus anziehenden und abstoßenden Zügen, aber doch einheitlich und groß. Alle Reize seiner melodischen und doch nicht süßlichen Sprache, seiner stimmungsvollen und malerischen Bilder hat Kleist über die „Penthesilea" so reich wie über kein anderes seiner Werke ausgegossen; aber gerade sie konnte am schwersten Verständnis finden.

Erst in Dresden vollendet er sie, nachdem ihn das Unglück des Vaterlands aus der kurzen Ruhe in Königsberg aufgescheucht und ein unglücklicher Zufall ihn nach Frankreich in Gefangenschaft geworfen hatte. Zum drittenmal versucht er jetzt, wieder von einer anderen Seite, das Wesen der liebenden Frau darzustellen und schreibt als Gegenstück zur „Penthesilea" das „Käthchen von Heilbronn", dessen Heldin willenlos jede Mißhandlung, alle Schmach erträgt, die der Geliebte ihr bereitet. Umgeben mit dem Zauber des Märchens, wirkte die holde Gestalt wie ein Wunderbild. Aber im Gegensatz zu der verschwommenen Phantastik, mit der die Romantiker gleichzeitig Stoffe dieser Art behandelten, ist hier alles klar und bestimmt hingestellt. Kleist wählte die beliebte Form des Ritterstückes und kam durch eine Umarbeitung den Bedürfnissen der Bühne weiter als sonst entgegen. So gewann das „Käthchen" später eine Popularität wie kein anderes seiner Werke und hielt selbst schlechten Theaterbearbeitungen, die es zu erleiden hatte, stand.

Der glühende Haß gegen Napoleon trieb den Dichter von Dresden fort, als sich Österreich im Jahre 1809 zum Befreiungskampfe erhob. Damals dichtete er die „Hermannsschlacht", um die Deutschen zum Volkskrieg gegen den Eroberer anzufeuern. Aber die leidenschaftliche Erbitterung konnte kein Kunstwerk gebären und der ungünstige Stoff, der sich noch keinem Dramatiker fügen wollte, trug dazu bei, daß das kräftige, in Einzelheiten wieder höchst eindrucksvolle Drama mißglückte.

Als Österreich besiegt war, suchte Kleist wiederum — zum letzten Male — in Berlin Hilfe. Ein neues Werk, „Prinz Friedrich von Homburg", bedeutete das Seitenstück zur „Hermannsschlacht". Er zeigte, wo der Dichter das Mittel zur Rettung des Vaterlandes erblickte: in dem preußischen Geiste unbedingten Gehorsams, der alles für den Staat zu opfern bereit ist. Kleist läßt seinen Prinzen nicht, wie die üblichen Helden der Tragödie, den Tod verachten, sondern vor ihm so stark zittern, daß alles andere, außer dem nackten Leben, ihm nichtig erscheint. Aber dann überwindet die Überzeugung von der Notwendigkeit der Disziplin selbst diese Todesfurcht, und der Prinz ist bereit, für sein Vergehen die verdiente Strafe zu erleiden. So bewährt sich die Macht des Pflichtgefühls, durch die Preußen groß geworden ist, in ihrer ganzen Gewalt. Im „Prinzen von Homburg" hat Kleist sein Höchstes und Letztes geleistet. Alle die glänzenden Eigenschaften, die seine Gestalt aus der großen Menge der Dramatiker weit hervorragen lassen, hat er hier, wie nirgends zuvor bewährt, verbunden mit voller Herrschaft über die künstlerischen Mittel. Seine Dichterkraft war noch im Aufsteigen begriffen, aber unerträglicher Lebensüberdruß und Verzweiflung trieben ihn am 21. November 1811 in den freiwilligen Tod.

Bei seinen Lebzeiten war nur „Der zerbrochene Krug" und das „Käthchen von Heilbronn" auf die Bühne gelangt. Spät blühte Kleists Ruhm empor, und auch dann noch fand sein Streben, ein realistisches Drama im großen Stil zu schaffen, bei wenigen wirkliches Verständnis; denn das Feld gehörte dem falschen Idealismus der Epigonen des Klassizismus.

Die Nachahmer Schillers.

Schiller hatte mit den Werken seiner letzten Periode die höchsten Erfolge errungen, indem er bühnengemäße Technik mit großem Gedankengehalt, sichere Berechnung mit begeisterndem Aufschwung zu idealer Höhe verband. Es schien nicht schwer, diesen Stil sich anzueignen, der so viele Vorteile bot. Das Überwiegen der Vorgänge über die Charakteristik kam dem Gefallen des Publikums an äußerlichen Wirkungen, an theatralischen Effekten entgegen. Die Handlung wurde durch eine außerhalb stehende höhere Macht gelenkt, und indem ihre unentrinnbare Gewalt über sich frei dünkende, mit allen Kräften gegen sie ankämpfende große Menschen bewiesen wurde, erschien der Einzelfall als typisches Menschenschicksal. Die Charakteristik bevorzugte die großen, leicht erfaßbaren Linien der

Persönlichkeit und vermied alles Komplizierte, Unerklärliche, Krankhafte. Die Sprache schwelgte in großen glänzenden Bildern, die der Schönheit die Prägnanz opferten, sie war reich an eingeschobenen allgemeinen Betrachtungen und Sentenzen. Die Stoffe entstammten der mittelalterlichen und neueren Geschichte und boten reiche Gelegenheit zu bunten Massenszenen. Der fünffüßige jambische Vers schien leicht zu meistern und hob auf seinen Flügeln die Rede empor, die durch den Reim an den Höhepunkten verstärkte melodische Wirksamkeit empfing.

Alle diese äußeren Eigenschaften der letzten Dramen Schillers haben die Nachfolger fast ein Jahrhundert lang getreulich kopiert und meinten, damit den für alle Zeiten gültigen Stil des hohen Dramas zu besitzen. Aber sie vergaßen dabei, daß erst Schillers einzige Persönlichkeit diesen Formen ihren Gehalt verlieh und ihren Mangel an Einheitlichkeit und modernem Bewußtsein verdeckte. Schillers großer historischer Sinn hatte allenthalben die reale Bedeutung der vorgeführten Bilder erfaßt, sein reicher Geist hatte in der glänzenden Sprache eine ideale, selbsterrungene Gedankenwelt niedergelegt. Die Kraft seiner Charakteristik hatte der eigenen, künstlich konstruierten Lehre zum Trotz fast überall die Schicksale und Taten seiner Helden von innen ebenso vollkommen wie von außen motiviert. Der fortreißende Hauch der Begeisterung, der von seinen Dramen ausging, entsprach dem ethischen Idealismus, der bald nachher von anderen Anschauungen abgelöst und so bei den Späteren zur Phrase wurde. Es war ein verhängnisvoller Irrtum, daß man allgemein glaubte, bei Schiller stehen bleiben zu müssen, und dieselbe Wirkung wie er mit denselben Mitteln erstrebte.

Schon bei dem jungen Theodor Körner sind diese Eigenschaften in seinen ernsten Dramen „Toni", „Zriny", „Hedwig", „Rosamunde" (sämtlich 1812), hervorstechend; als Lustspieldichter schließt er sich Kotzebue an, dem er auch in seiner schnellen und leichtfertigen Arbeitsweise verwandt ist. Sein entschiedener Sinn für Theatereffekte hätte ohne Zweifel der deutschen Bühne eine Menge wirksamer, wenn auch nie innerlich bedeutender Werke geliefert, wäre ihm nicht der Heldentod fürs Vaterland beschieden gewesen.

Ohne die Bühnengewandtheit Körners vermochte der edle Ludwig Uhland, trotz weit höherer poetischer Begabung, als Dramatiker mit allem Mühen keinen Erfolg zu erlangen. Die einzigen seiner zahlreichen Entwürfe, die an der Öffentlichkeit erschienen,

„Ernst, Herzog von Schwaben" (1818) und „Ludwig der Bayer" (1819), brachten der Bühne keinen Gewinn. Ebenso erging es einer Reihe von Dilettanten, die edle Gesinnungen ohne die nötige Beherrschung der Technik in ihren Dramen ausdrückten, wie Friedrich von Uechtritz, Eduard von Schenk und Michael Beer, während die Theaterdirektoren und Schauspieler August Klingemann und Franz von Holbein, die den Schillerschen Stil mit kluger Berechnung anzuwenden wußten, ein großes Publikum gewannen. Den stärksten Erfolg aber errang auf diese Weise Ernst Raupach, ein nüchterner, kalt berechnender Verstandesmensch, der eine Zeitlang mit seinen wertlosen Tragödien und Lustspielen die Bühne beherrschte.

Franz Grillparzer.

Der einzige große Dramatiker, den Deutschland beim Tode Schillers besaß, Heinrich von Kleist, starb von den Zeitgenossen unbeachtet. Die ganze Kraft des Volkes wandte sich dem einen Gedanken der Erlösung vom Joche Napoleons zu, und als sie endlich mit höchster heroischer Anstrengung erreicht war, als dieser große unruhige Geist auf St. Helena in Fesseln gelegt war, da erhoffte alles eine Zeit der Freiheit. Niemals ist eine Hoffnung schmählicher getäuscht worden. Was der Degen gewonnen hatte, verdarb die Feder. Die Fürsten vergaßen die Versprechen, die sie in den Zeiten der Not ihren Völkern gegeben hatten. Am schlimmsten sah es in Österreich aus. Die Habsburger hatten seit Jahrhunderten in dem Jesuitismus das Mittel gesehen, ihre auseinander strebenden Völker zusammenzuhalten und zu beherrschen. Nur in der kurzen Regierungszeit Josephs II. leuchtete in Österreich ein freierer Geist auf. Der „gute" Kaiser Franz kehrte in die alten Bahnen zurück, von neuem erhielten die Jesuiten die Leitung des Unterrichts, die vom Staate eingezogenen Klöster und Stiftungen wurden wieder aufgerichtet, und die Polizeiaufsicht Metternichs bedrohte jeden freien Gedanken mit den schwersten Strafen.

In diesem Österreich Metternichs hat Franz Grillparzer leben und dichten müssen, der Edelste unter denen, die auf der Spur Schillers und Goethes fortgeschritten sind. Da, wo sie standen, wollte er am liebsten stehen bleiben, denn er meinte, daß die Welt eine Reihe von Menschenaltern brauche, um sich zu der Höhe ihres Idealismus emporzuarbeiten. Und doch — wir müssen heute sagen, zu seinem Glück — war seine weiche Natur nicht stark genug, um das Irdische zu überwinden, und so konnte sein Schaffen nicht den

Einfluß des Bodens und der Zeit, denen es entstammte, verleugnen.

Am 15. Januar 1791 hat er in Wien das Licht der Welt erblickt. Die zähe Rechtlichkeit, der scharfe Verstand des Vaters und die leidenschaftliche, musikalische, nervöse Natur der Mutter vereinigten sich in ihm. Die Mischung der entgegengesetzten Naturen der Eltern machte Grillparzer zu einem eigenartigen, widerspruchsvollen, trotzigen und doch willensschwachen Charakter. Es hätte nur eines geringen Maßes von Freiheit und günstiger äußerer Umstände bedurft, um ihn den Weg zu den heiteren Regionen friedlichen Glückes finden zu lassen; denn sein Wesen und sein Talent strebte durchaus der ruhigen Schönheit zu; allein von Jugend auf ist an ihm durch die Erziehung und die Umgebung, in der er aufwuchs, gesündigt worden. Als er seine Studien beendet hatte, erhielt er 1813, nach bedrückendem Hauslehrerdasein, eine Stellung im Staatsdienst, in der er bis 1856 ausharren mußte. Der Ruhm, den er als Dichter gewann, wurde ihm hier verhängnisvoll und hinderte seine Beförderung. Als Beamter wurde er nicht für voll angesehen und galt im damaligen Österreich wie jeder, dessen Geist selbständig aufwärts strebte, als verdächtig. So mußte er in der Zeit seiner besten Kraft jedes freie Wort ängstlich unterdrücken und war nie sicher, ob nicht das Leben seiner Geisteskinder schon in der Wiege von der verständnislosen Zensur erstickt würde. Er wurde ein mißmutiger, verbitterter Mann. Unverstanden von den leichtlebigen, sinnenfrohen Wienern, lebte er einsam dahin neben der Jugendgeliebten, die er nicht an sich zu fesseln wagte, weil ihm der Mut zum Glück fehlte. Das Revolutionsjahr 1848 brachte die Möglichkeit freien Schaffens, und Grillparzers fast vergessene Werke feierten durch Laubes Vermittlung ihre Auferstehung; ihm konnte das nicht zum freudigen Ansporn neuer Tätigkeit werden, denn seine Schaffenslust war abgestorben. Er hat noch bis zum 21. Januar 1872 gelebt, aber in dieser langen Zeit fast nichts mehr hervorgebracht.

Erst mit 25 Jahren ist Grillparzer als Dichter in die Öffentlichkeit getreten. Sein erstes aufgeführtes Drama „Die Ahnfrau" (1816) war, trotzdem der Dichter es leugnet, eine Schicksalstragödie. Freilich stand sie hoch über den äußerlich verwandten Stücken Müllners, von dem sie am stärksten beeinflußt war; denn nicht mit kalter Berechnung, sondern mit glühender Leidenschaft hat der Dichter hier den Inhalt eines Schauerromans zum Kunstwerke gestaltet. Bei ihm hebt der ererbte Antrieb zum Bösen, der im Blute liegen kann,

die moralische Zurechnungsfähigkeit nicht auf, und so unterscheidet sich die „Ahnfrau" von den übrigen Schicksalstragödien ebenso wie von den Vererbungsstücken der Gegenwart. Weiter handelt es sich hier auch nicht, wie bei den Vorgängern, um Enthüllung früherer Ereignisse, sondern eine mit ungeheurer Schnelligkeit vor dem Zuschauer sich abspielende Handlung nimmt alles Interesse in Anspruch. So hat denn auch die „Ahnfrau", die Grillparzers Namen schnell in ganz Deutschland berühmt machte, mit Recht die Mode der Schicksalsdramen überlebt.

Im stärksten Gegensatz zur „Ahnfrau" steht seine zweite Tragödie „Sappho" (1818). Hatte er dort den Stoff dem Gebiete der Räuber- und Geisterromantik und das leidenschaftliche Pathos von Schillers Jugenddramen entlehnt, so war nun Goethes „Iphigenie" sein Vorbild, und er strebte klassisch geläuterter Schönheit zu. Seine Gestalten sind ebenso edel wie die Goethes, aber ihre Bewegungen sind lebhafter, ihr Handeln geht mehr aus den zufälligen Bedingungen eigenartiger Persönlichkeit hervor. Die Heldin Sappho soll an dem Zwiespalt ihres Künstlerberufes und ihrer weiblichen, leidenschaftlich begehrenden Natur zugrunde gehen; doch ist es dem Dichter nicht gelungen, diesen Konflikt zu einem zwingenden zu gestalten, und sie ist in der Katastrophe in der Tat nur ein verliebtes, eifersüchtiges, sich in der Leidenschaft vergessendes Weib, ein Weib, das einen jüngeren Mann liebt. Phaon, der, sich selbst täuschend, die bewunderte Künstlerin zu lieben glaubte, erkennt seinen Irrtum, als ihm die holde Melitta entgegentritt. In diesem Paare sehen wir bei Grillparzer zum ersten Male das Erwachen aus träumerischem Dasein zum tatkräftigen Handeln durch die Liebe. Hatte die „Ahnfrau" wegen ihrer Verwandtschaft mit den Schicksalsdramen bei allem äußeren Erfolge durch die Kritik Anfechtungen erfahren, so wurde nun durch die „Sappho" der Dichter allgemein als der größte unter denen, die nach den Klassikern aufgetreten waren, anerkannt.

Eine glänzende Zukunft schien sich ihm zu eröffnen, und mit freudigem Mute ging er an die Schöpfung eines dritten Werkes, das die beiden vorhergehenden an Umfang und innerer Bedeutung weit übertreffen sollte: „Das goldene Vlies". Die ausgedehnte Handlung erforderte drei Teile, obwohl Grillparzer selbst erkannte, daß die Beziehung des einen Teils auf den anderen dem Ganzen etwas Episches gebe, wodurch es vielleicht an Eigenart gewinnt, aber an Wirklichkeit und Prägnanz verliert.

Als der erste Teil, „Der Gastfreund", und die drei ersten Akte des zweiten, „Die Argonauten", in sehr kurzer Zeit, vom 29. September bis 3. November 1818, vollendet waren, unterbrach der Selbstmord der Mutter das Schaffen des Dichters auf lange Zeit, und erst 1820 wurde das Werk mit dem Schlußstück, der „Medea", vollendet. Trotzdem besitzt die ausgedehnte Komposition eine völlig geschlossene innerliche Einheit. Das Vlies, als ein sinnliches Zeichen des Wünschenswerten, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen, stürzt alle seine Besitzer ins Verderben, aber nicht infolge eines Fluches, der an ihm haftet, sondern wie Jason sagt:

„Nicht gut, nicht schlimm ist, was die Götter geben,
Und der Empfänger erst macht das Geschenk.
So wie das Brot, das uns die Erde spendet,
Den Starken stärkt, des Kranken Siechtum mehrt,
So sind der Götter hohe Gaben alle,
Dem Guten gut, dem Argen zum Verderben."

Medea, die Heldin der Trilogie, entwickelt sich aus einem naiven Naturkinde, in dem Wildheit und Weichheit sich eigenartig reizvoll mischen, zum verlassenen rachedürstenden Weibe, das die eigenen Kinder mordet, um an Jason, dem äußerlich liebenswürdigen kalten Egoisten, Rache zu nehmen. Der Gegensatz barbarischer ungezügelter Triebe und hellenischer hoher Kultur bildet den Hintergrund und eine weitere Quelle des tragischen Schicksals der Heldin.

Nur noch einmal ist Grillparzer zum klassischen Altertum zurückgekehrt, in dem Trauerspiel „Des Meeres und der Liebe Wellen" (1831), als er denselben Stoff, den Schiller in seiner Ballade „Hero und Leander" gestaltet hatte, zum Gegenstande eines Dramas machte. Während bei Schiller der kühne Jüngling, der alles für den Besitz der Geliebten wagt, der Held ist, hat Grillparzer in Hero die Liebe, hier der Konflikt und die Tragik selbst, verherrlicht. Es ist in Hero alles heiter und unbewußt; sie denkt keinen Augenblick über das Recht ihres Tuns nach, und der holdeste Liebreiz umfließt sie. Ihr Wesen ist durchaus klar, verständig, aber in ihrer Seele dämmert ein unbestimmtes ahnungsvolles Licht. Der Stil nähert sich dem des Lustspiels mit seinen vielen kleinen, fein beobachteten Zügen und der äußeren Ruhe, die das Bangen vor dem herannahenden Schicksal nur an einzelnen Stellen um so drohender aufleuchten läßt.

Dieselbe Mischung, wenn auch in etwas anderem Verhältnis, zeigt das Märchenstück „Der Traum ein Leben" (1834). Die Technik

der in reißender Schnelligkeit vorüberziehenden Bilder ist glücklich dem Traume abgelauscht, und das Ganze in die bunten Farben orientalischer Pracht getaucht. Die Größe wird als gefährlich, der Ruhm als ein leeres Spiel erkannt:

„Was er gibt, sind nichts als Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!"

Wie tief diese Überzeugung in Grillparzers Brust eingewurzelt war, das zeigt uns sein eigenartiger Plan einer Fortsetzung des ersten Teils von Goethes „Faust". Nach Gretchens entsetzlicher Katastrophe sollte Faust in sich selbst zurückkehren und nun finden, worin eigentlich das Glück besteht: in Selbstbegrenzung und Seelenfrieden. Dieser Entwurf blieb unausgeführt, aber „König Ottokars Glück und Ende" (1825) verkündete dieselbe Lehre von dem Verderben ungezügelten Begehrens. Neben Ottokar, der in vielen Zügen an Napoleon erinnert, trat als überlegener Gegner Rudolf von Habsburg, der Begründer des österreichischen Kaiserhauses. Mit warmem Patriotismus hat ihn Grillparzer in seiner einfachen, tüchtigen, anspruchslosen Männlichkeit gefeiert und so zum Schaden des Dramas das Interesse von dem Schicksal Ottokars abgelenkt. Nur hier hat er jene Leidenschaft, die sonst die neueren Dramatiker am häufigsten behandelt haben, dargestellt: die Herrschsucht. Ihm waren Konflikte sympathischer, die mehr in die feinen Regungen des Gemüts eingreifen und deren Lösung durch die besondere Eigenart der von ihnen betroffenen Persönlichkeit bedingt ist.

Deshalb konnte ihn der Charakter und der sittliche Konflikt des Palatins Bankbanus reizen. Aber bei allem Reiz, den das Problem und seine psychologische Behandlung in dem Schauspiel „Ein treuer Diener seines Herrn" (1828) besitzt, haftet dem Stücke doch etwas Peinliches und Schrullenhaftes an, weil die Dienertreue über wertvollere menschliche Eigenschaften den Sieg davonträgt und weil man sich nur mit Mühe in die Seele Bankbans versetzen kann. Doch sind dem Dichter in der schönen Weiblichkeit Ernys und dem übermütig tollen Otto von Meran zwei Gestalten gelungen, die zu den eigenartigsten unserer gesamten dramatischen Dichtung zählen. Das Stück wurde am 28. Februar 1828 mit stürmischem Beifall in Wien aufgeführt, aber unmittelbar darauf — wohl weil ein Volksaufstand darin vorkommt — verboten, trotzdem darin der Geist der Zeit Metternichs, der Geist unbedingten Gehorsams, seinen glänzendsten künstlerischen Ausdruck gefunden hatte.

Kein Wunder, daß dem Dichter das Schaffen verleidet wurde. Er verzichtet schließlich ganz darauf, seinen Zeitgenossen neue Gaben darzubieten, als sein Lustspiel „Weh' dem, der lügt" im Jahre 1838 bei der ersten Aufführung von dem verständnislosen Publikum des Wiener Burgtheaters abgelehnt worden war. An Stelle der üblichen flachen Lustspielkomik erscheint hier ein Thema von tiefer menschlicher Bedeutung in heiter überlegener Behandlung. Die Bedingtheit alles menschlichen Tuns, das Vollkommenheit sich nicht anmaßen darf, wird sichtbar an dem Beispiel des kecken, liebenswürdigen, verschlagenen Küchenjungen Leon und des weisen, grundgütigen, aber weltunkundigen Bischofs Gregor von Tours. Wieder stehen Kulturwelt und Barbarentum einander gegenüber. Die derben komischen Striche, mit denen die tölpischen Germanen gezeichnet sind, erregten lange Zeit das stärkste Befremden, bis ihre poetische Echtheit und der hohe Wert dieses in seiner Art einzigen Lustspiels erkannt wurde.

Noch über ein Menschenalter hatte Grillparzer zu leben, aber die wenigen Werke, die in dieser Zeit entstanden, blieben im Pulte des Dichters verschlossen, weil er sich nicht wieder dem ungewissen Urteil der Öffentlichkeit aussetzen wollte, das ihn selbst unsicher gemacht hatte. In seinem Testamente verfügte er, daß zwei seiner wertvollsten Dramen nach seinem Tode verbrannt werden sollten: „Ein Bruderzwist in Habsburg" und „Libussa". Mag auch das erste dieser Werke mit Recht als unwirksam gelten, so hat doch der Dichter in Kaiser Rudolf II. seine am feinsten ausgeführte tragische Gestalt geboten. „Libussa" aber muß als symbolische Dichtung immer mehr Anerkennung finden, je weiter die Erkenntnis sich ausbreitet, daß die höchsten Aufgaben der Poesie nur im Bereiche des Symbolischen liegen. Was zuvor im „Goldenen Vlies" und in „Weh' dem, der lügt" — zwar bedeutungsvoll, aber nicht als Hauptthema — hervorgetreten war: die Darstellung der Menschheit im Übergange vom unbewußten, instinktmäßigen Dasein zum bewußten Wollen und Handeln, das wird hier in märchenhaftem Gewande so ausgestaltet, daß der Schmerz des Scheidens vom reinen Naturdasein und die Segnungen des neuen reicheren Lebens der höher entwickelten Menschheit in demselben warmen, reinen Lichte historischer Erkenntnis erscheinen.

Auch die „Jüdin von Toledo" wurde erst nach dem Tode des Dichters bekannt. Im Anschluß an ein Stück des Spaniers Lope de Vega, den Grillparzer verehrte, läßt er in dem jugendlichen

wohlerzogenen König durch die kalt sinnliche, verlogene, aber mit allen Reizen der ursprünglichen, ungebrochenen Natur umwobene Jüdin eine Leidenschaft entbrennen, die ihn völlig unterjocht. Aber bald erwacht der König ernüchtert aus dem Rausche; er schämt sich seiner Schwäche, und als die Jüdin, von der Königin und ihren Anhängern hingemordet, entseelt vor ihm liegt, ist auch ihr Zauber völlig vernichtet. Und doch erkennt er, daß in ihr die Wahrheit war, „denn alles, was sie tat, ging aus aus ihrem Selbst urplötzlich, unverhofft und ohne Beispiel".

Die „Jüdin von Toledo" reiht sich den früheren, durch ihre unbewußte Natur reizvollen Frauengestalten Grillparzers würdig an. Wie in einem solchen Geschöpfe unter der Hülle der anziehendsten Lieblichkeit der Keim zum Bösen, zum Verbrechen wächst, sollte sich in der „Esther" offenbaren. Nur der Anfang dieses Dramas ist von Grillparzer ausgeführt worden; aber die große Liebesszene zwischen Esther und dem König Ahasver zählt zu dem Schönsten in aller Poesie.

Als das Ziel seines dramatischen Schaffens sah es Grillparzer an, mannigfach und lebendig bis ins kleinste zu sein und dabei doch nie den Grundgedanken aus dem Auge zu verlieren. In seinem Tagebuche nannte er sich einmal „das Mittelding zwischen Goethe und Kotzebue, welches die Zeit braucht", und wenn er sich auch mit dieser Selbsteinschätzung zu tief herabsetzte, so hat er doch in der Tat mehr als die Klassiker, ohne die großen reinen Linien der Menschheit verschwinden zu lassen, die kleinen seltsam gezogenen Arabesken der Persönlichkeiten und der Zeiten beachtet. Dadurch steht er, namentlich mit seinen Altersdramen, dem Streben der Gegenwart weit näher, als er selbst es geahnt hat, auch darin, daß sein Schaffen aufs stärkste durch den heimatlichen Boden Wiens und die Wiener Volkskunst beeinflußt ist.

Denn auch diese zeigt dieselbe frische Sinnlichkeit, dieselbe Freude an kleinen sorgfältig beobachteten Zügen, denselben Mangel an tatkräftiger Energie. Nur daß die genußfrohen Wiener dem Grüblerischen völlig abhold waren und von den großen Fragen des Lebens nichts wissen wollten.

Ferdinand Raimund.

Das Theater in der Leopoldstadt war die Stätte der Wiener Volksdichtung, die in Bildern aus dem Leben der schönen Kaiserstadt den heitern, naiven Sinn der unteren Stände verkörperte und

mitten in der Alltagswelt, im Anschluß an die alte Tradition der Renaissancetragödie und der Oper, Götter und Geister auftreten ließ. Alles war auf komische Wirkung berechnet, länger als irgendwo anders in Deutschland hat hier der Hanswurst seine Herrschaft gefristet.

Für diese Bühne schuf Ferdinand Raimund seine Werke. Er war am 1. Juni 1790 geboren, hatte als Sohn eines Drechslers geringen Unterricht empfangen und war dann bei einem Zuckerbäcker in die Lehre gekommen. Mit achtzehn Jahren ging er zur Bühne und von 1817—1830 wirkte er als Komiker am Theater in der Leopoldstadt. Als Schauspieler errang er sich zuerst allgemeine Beliebtheit. Er ergänzte und bearbeitete die Werke, in denen er auftrat, ehe er 1823 sein erstes Stück „Der Barometermacher auf der Zauberinsel" ganz in der Art der alten Wiener Zauberposse verfaßte. Etwas selbständiger ist schon das folgende, der „Diamant des Geisterkönigs" (1824). Das Streben, die Form des Zauberstückes mit einem etwas tieferen Gedankeninhalte zu erfüllen, hat dann im „Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär" (1826) etwas Neues und Wertvolleres hervorgebracht: eine Darstellung eines typischen menschlichen Schicksals, abgeleitet aus einem Charakter, der ebenfalls typischer Art ist. Grillparzer hatte recht, Österreich Glück zu wünschen, daß der gesunde Sinn der Nation derlei anmutige Werke zum Erscheinen brachte. Er sagt treffend, daß es der Geist der Masse gewesen sei, in dem Raimunds halb unbewußte Gabe wurzelte.

Dem unverständigen Eifer gutmeinender Freunde schreibt Grillparzer es zu, daß Raimund diesen breiten Boden des Volksstücks zu verlassen suchte. Aber der Ehrgeiz des Künstlers bei aller persönlichen Bescheidenheit, seine Ehrfurcht vor der höheren, ihm nicht mehr erreichbaren Bildung und die ernste, ja düstere Gemütsanlage haben gewiß den Hauptteil an der Wendung, die sich nun in seinem Schaffen vollzog.

Als Raimund nach schwerer Krankheit „Die gefesselte Phantasie" (1826) und „Moisasurs Zauberfluch" (1827) auf die Bühne brachte, kleidete er schwere Probleme in die gewohnten bunten Zauberbilder und suchte den Stil der großen Tragödie zu erreichen. Der Erfolg blieb aus, weil an die Stelle der Einfachheit eine geschraubte Unnatur getreten war und mit Gewalt das dem Volksstücke unentbehrliche heitere Element zurückgedrängt wurde.

Deshalb wandte sich Raimund wieder der Art seiner ersten Stücke zu und schuf so mit gereiftem Können seine besten Werke: „Der

Alpenkönig und der Menschenfeind" (1828) und „Der Verschwender" (1833). Der selbstquälerische „Menschenfeind" kündet bereits von der zunehmenden Melancholie des Dichters, der am 5. September 1836 durch Selbstmord endigte. Mit ihm ging auch das alte Wiener Volksstück mit seiner harmlosen Heiterkeit, seiner gemütswarmen Poesie zugrunde; denn schon bei Raimunds Lebzeiten war in Johann Nestroy der talentvolle aber gewissenlose Dichter aufgestanden, der nun dreißig Jahre lang die Wiener Vorstadtbühne beherrschte und sie zum Tummelplatz scharfer Satire, frecher Parodie, frivoler Sinnlichkeit und höheren Blödsinns machte.

Das Schauspiel und Lustspiel von 1800—1830.

Als Schiller und Goethe im Jahre 1800 eine dramatische Preisaufgabe für ein heiteres Bühnenstück ausschrieben, liefen dreizehn Arbeiten ein. Keine einzige war brauchbar, die meisten ganz unter der Kritik.

Auf dem Standpunkte Kotzebues standen samt und sonders die Autoren, die für den täglichen Bedarf der Bühne sorgten. Zum großen Teile waren sie Schauspieler und Theaterdirektoren, wie Karl Töpfer („Hermann und Dorothea" 1820, „Des Königs Befehl" 1821, „Der Pariser Taugenichts" 1839, „Rosenmüller und Finke" 1850), Pius Alexander Wolff, der Schüler Goethes („Preziosa" 1821), Karl Blum, der das kleine Singspiel, Vaudeville genannt, aus Frankreich importierte und zahlreiche Lustspiele im Stile Kotzebues verfaßte („Ich bleibe ledig" 1835, „Der Ball zu Ellerbrunn" 1835, „Erziehungsresultate" 1840).

Erfolgreicher als alle Bühnendichter männlichen Geschlechts in ihrer Zeit waren die beiden Schauspielerinnen Johanna von Weißenthurn, deren armselige Schau- und Lustspiele mit ihren Verkleidungen und Intrigen, ihrer breiten Sprache und Rührseligkeit lange beim Publikum in höchster Gunst standen, und Charlotte Birch-Pfeiffer, die seit 1828 nach großen Erfolgen auf der Bühne sich dem Dramatisieren beliebter Romane und Erzählungen zuwandte („Der Glöckner von Notre-Dame" nach Victor Hugo 1837, „Dorf und Stadt" nach Berthold Auerbach, „Die Waise aus Lowood" nach Charlotte Bronte 1856, „Die Grille" nach George Sand 1860). Mit der sichersten Berechnung hob sie aus den Vorlagen alles, was auf der Bühne eine äußere Wirkung tun konnte, heraus und schrieb den Schauspielern die dankbarsten Rollen. Sie wußte ihre Stücke spannend und rührend, wie sie gerade das große

Publikum verlangte, zu gestalten und errang so Erfolge, die an Dauer und Stärke kaum übertroffen worden sind.

Von jeher hatte das Volksstück und das niedere Drama den Dialekt zur Erzielung komischer Wirkungen gelegentlich verwendet. Durch die Romantiker waren die so lange verachteten Mundarten wieder zu literarischem Ansehen gelangt, und das Drama begann sich ihrer nun nicht mehr ausschließlich in der Absicht zu belustigen, sondern als eines Mittels der Charakteristik zu bedienen.

Daniel Arnold verfaßte im Straßburger Dialekte seinen von Goethe mit Recht bewunderten „Pfingstmontag" (1816); Karl Malß zeichnete die derbe Eigenart der Frankfurter in zahlreichen Lokalstücken mit stehenden Figuren („Der alte Bürgerkapitän" 1820); Louis Angely vertrat das Berlinertum der zwanziger Jahre ebenso harmlos und liebenswürdig wie Raimund die Wiener, wenn auch mit bescheidenerem poetischen Talent („Das Fest der Handwerker" 1828); Jürgen Niklas Bärmann dichtete seine Hamburger „Burenspillen", und sein Landsmann Jakob Heinrich David lange Zeit beliebte Lokalpossen („Eine Nacht auf Wache" 1835). Alle die genannten Dichter begnügten sich damit, vorsichtig jeden Anstoß nach oben vermeidend, Art und Unart ihrer Stammesgenossen zu zeichnen. Eine Kritik wagte sich höchstens an städtische Behörden und Einrichtungen. Gerade hier erkennt man, wie verhängnisvoll der Druck, der nach den Freiheitskriegen auf Deutschland lag, für das Drama war, das ängstlicher als alle anderen Gattungen überwacht wurde. Und doch bedeutete das Theater damals, wie immer in Zeiten politischen Niedergangs, den Gebildeten den Ersatz für die versagte Teilnahme am öffentlichen Leben. Die Begeisterung, die sich nicht betätigen durfte, entzündete und verzehrte sich im Genuß minderwertiger Dichtungen. Wenn man die Kritiken Tiecks und Börnes liest, so staunt man über die Urteilslosigkeit, die sie anhaltend bekämpfen mußten. Schillers und Goethes große Werke erschienen nur selten und wurden, ebenso wie die Shakespeares, bald ein Spielball schauspielerischer Virtuosität, die, jeder Pietät bar, das Gefüge der edlen Dichtung um äußerer Wirkungen willen zerstörte.

Die Bestrebungen künstlerisch gesinnter Bühnenleiter, wie Schreyvogel in Wien und Immermann in Düsseldorf, wurden kaum von einzelnen gewürdigt und wirkten auf die übrigen Theater nicht ein, trotzdem jetzt infolge der Gründung zahlreicher Hof- und Stadttheater die Mittel für eine angemessene künstlerische Darstellung reichlicher vorhanden waren.

Christian Dietrich Grabbe.

Auf diesen Bühnen war kein Raum für ein so bizarres Talent wie das Christian Dietrich Grabbes. In Detmold war er am 1. Dezember 1801 geboren, in ärmlichen Verhältnissen als Sohn eines Zuchthausverwalters aufgewachsen und dichtete als Student sein Erstlingswerk „Herzog Theodor von Gothland" (1822). Als es vollendet war, sandte er es an Tieck und forderte ihn auf, ihn öffentlich für einen frechen erbärmlichen Dichterling zu erklären, wenn er sein Trauerspiel den Produkten der gewöhnlichen heutigen Dichter ähnlich fände. Die Sucht, vom Gewohnten abzuweichen, bekundet sich schon in dieser Äußerung, sie hat seinem ersten Drama, wie allen folgenden den Stempel aufgedrückt. Frecher Zynismus, wilde Laune, aber auch echte große Leidenschaft gären darin. Gleichzeitig treiben glänzender Humor, tiefe Weltverachtung und verwegener Übermut in der übermütigen Posse „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" (1822) ihr Spiel.

In der Heimat erlangte Grabbe eine kleine Anstellung und erhob sich in neuem Schaffen zu reineren Höhen. Schon „Don Juan und Faust" (1824), der kühne Versuch, die beiden Vertreter stärksten sinnlichen und geistigen Begehrens einander gegenüberzustellen, war von den früheren Ausbrüchen affektierten Kraftmeiertums frei, und in den beiden Tragödien „Kaiser Friedrich Barbarossa" (1829) und „Kaiser Heinrich VI." (1830) wußte er den Geist der Geschichte und die gewaltigen Herrschergestalten aus dem Hohenstaufengeschlechte mit weit höherem Können als die zahlreichen gleichzeitigen Mitbewerber zu erfassen. Aber schon hier zeigt sich jene Manier, die statt eines einheitlichen dramatischen Gemäldes eine Folge von kaum verbundenen, flüchtig in riesigem Maßstabe hingeworfenen Freskobildern schafft.

Ins Groteske ist sie gesteigert in Grabbes bedeutendstem Werke „Napoleon oder die hundert Tage" (1831). Er macht ganze Schlachtfelder zum Schauplatze und verachtet alle Bedingungen der Bühne und der dramatischen Gattung, aber er gibt historische Bilder von wahrhafter Größe und hoher Anschaulichkeit. Was Grabbe später noch schuf („Hannibal", „Aschenbrödel", „Die Hermannsschlacht"), zeigt, daß das Laster der Trunksucht bereits seinen Geist zerrüttet hat, wenn auch allenthalben noch Spuren ursprünglichen Talents sichtbar sind. Sein früher Tod, am 12. September 1836, erlöste ihn von einem durch verhängnisvolle Charakteranlage und mangelhafte Willenskraft verfehlten Dasein.

In seiner Schrift über die „Shakespearomanie" (1827) sagt Grabbe, gegen die unbedingten Bewunderer und Nachahmer Shakespeares gewendet: „Das deutsche Volk will möglichste Einfachheit und Klarheit in Wort, Form und Handlung, es will in der Tragödie eine ungestörte Begeisterung fühlen, es will treue und tiefe Empfindung finden, es will ein nationelles und zugleich echt dramatisches historisches Schauspiel, es will auf der Bühne das Ideal erblicken, welches im Leben sich überall nur ahnen läßt, es will keine englischen, es will deutsche Charaktere, es will eine kräftige Sprache und einen guten Versbau, und in der Komik verlangt es nicht sonderbare Wendungen oder Witze, welche außer der Form des Ausdrucks nichts Witziges an sich haben, sondern es verlangt gesunden Menschenverstand, jedesmal blitzartig einschlagenden Witz, poetische und moralische Kraft."

Schiller hat er schließlich als den Dichter bezeichnet, der diesen Anforderungen am meisten entsprochen habe; aber wie unsicher das Urteil Grabbes ist, sieht man daraus, daß er Müllners „Schuld" und „König Yngurd" die erfreulichsten Erscheinungen seit Schillers Tode nennt.

Die Forderungen, die Grabbe ausspricht, hat er in seinen Dramen keineswegs zu erfüllen gesucht. Mit seinem Streben nach realistischer Wiedergabe der Wirklichkeit, seiner Verachtung alles Idealen, kann er als einer der Vorläufer jener Richtung gelten, die sich der klassischen und romantischen Poesie später feindlich gegenüberstellte.

Neben ihm stand in seiner Zeit Georg Büchner, der als Naturforscher auch in dem Drama „Dantons Tod" (1835), dem nachgelassenen Lustspiel „Leonce und Lena" und dem Fragmente „Wozzeck" die unbedingte Notwendigkeit alles Geschehens unter der Herrschaft der Naturgesetze predigte und allenthalben die Wirklichkeit ohne jede Veränderung ins Kunstwerk hinübernehmen wollte. Wie die meisten späteren Naturalisten wird er nur von den Nachtseiten des Daseins angezogen, die er mit der sichersten Beobachtung in allen ihren Einzelheiten, auch den abstoßendsten, wiedergibt. Später haben Albert Dulk mit den Dramen „Orla" (1844), „Simson" (1859) und „Jesus der Christ" (1865) und Robert Griepenkerl („Maximilian Robespierre" 1851, „Die Girondisten" 1852) ähnliche Wege eingeschlagen.

Die romantische Oper.[1])

Das Musikdrama, zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Italien begründet, um durch eine gehobene Rezitation die weihevolle Wirkung der griechischen Tragödie zu erneuern, war schnell eine Beute der Gesangsvirtuosen und der Prunksucht geworden. Das Genie Glucks hatte das ursprüngliche Wesen der Oper erneuert, und gleichzeitig entwickelte sich aus dem bescheidenen Singspiel jener Stil, der, heitere Sinnlichkeit und große dramatische Leidenschaft vereinigend, in Mozart seinen Meister und Vollender fand. Nach seinem Tode verflachte dieser Stil in Deutschland zu hausbackenem Philistertum und Sentimentalität, während große französisch-italienische Talente wie Méhul, Cherubini, Rossini, Auber die Würde Glucks und die unnachahmliche hoheitsvolle Anmut Mozarts zu vereinen suchten.

Nur eine unsterbliche Oper klassischen Stils entstand während dieser Zeit in Deutschland: Beethovens „Fidelio", dessen Text, zuerst von Joseph Sonnleithner, dann von Friedrich Treitschke bearbeitet, in der einfachsten dramatischen Form wirksam die Gattentreue verherrlicht. Dreimal umgestaltet, erhielt das einzige Musikdrama Beethovens im Jahre 1814 seine letzte Form, deren strenge Linien keusche Größe und warme Innigkeit verschmelzen.

Obgleich der klassischen Oper noch eine Anzahl edler Meister, wie Louis Spohr, und der komischen Oper ein so glückliches Talent, wie Albert Lortzing („Zar und Zimmermann" 1837, „Der Waffenschmied" 1845) erstand, so fiel doch die Führung von nun an den Romantikern zu. Das Sehnen, das Unbewußte auszudrücken, die Freude an musikalischen Wirkungen, die Abneigung gegen verstandesmäßige Klarheit — alles das machte schon für die romantischen Dichter die Musik zu einem Grundelement ihrer Kunst, und während sie im gesprochenen Drama vergeblich nach Erfolgen rangen, wurde das deutsche Musikdrama des neunzehnten Jahrhunderts von ihrem Geiste durchtränkt und wählte seine Stoffe aus ihren Lieblingsgebieten: dem Märchen, der deutschen Sage und der Welt des Mittelalters.

Carl Maria von Weber war der Schöpfer der romantischen Oper. Im Jahre 1821 vollendete er seinen „Freischütz", zu dem

1) Vgl. Friedrich Spiro, Geschichte der Musik. Leipzig 1907. — Dr. Edgar Istel, Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland, Leipzig 1909 (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 143 und 239).

ihm Friedrich Kind nach einer von Apel erzählten böhmischen Sage den Text gedichtet hatte. Die Volkstümlichkeit des Stoffes, die Melodienfülle und die Verwendung neuer, höchst eindrucksvoller Mittel in der Instrumentation bereiteten dem „Freischütz" den Erfolg, durch den er die herrschende italienische Kunst besiegte und bis auf den heutigen Tag die populärste deutsche Oper blieb.

Weber hat hier bereits zur Charakteristik wiederkehrende Motive verwandt, er begann auch schon die geschlossene Arienform, die den dramatischen Zusammenhang zerriß, zu vernichten und jene freien Rezitative zu verwenden, die auf der Grenze von Gesang und Deklamation stehen. Das dramatische Element hatte bis dahin, nur durch die Dichtung vertreten, in der Oper eine untergeordnete Rolle gespielt. Jetzt trat es auch in der Musik der Melodie ebenbürtig zur Seite, und zugleich wurden an die Schauspielkunst der Sänger erhöhte Ansprüche gestellt. Das Orchester diente nun nicht mehr dem Zwecke, dem Gesang durch seine Begleitung Halt und Tonfülle zu verleihen, sondern es begann, selbständig erklärend und ergänzend, sich neben den Singstimmen und in eigenen, lediglich instrumentalen Sätzen zu einem bedeutungsvollen Faktor des Kunstwerks zu entwickeln.

Ein zweites großes — freilich durch den ungünstigen Stoff erfolgloses — Werk Webers, „Euryanthe" (1823), entfernte sich durch die Schärfe der Deklamation, durch die starke Betonung der Charakteristik und der dramatischen Leidenschaften noch weiter von der alten Oper und zeigte noch deutlicher den Weg, der zu der Kunst Richard Wagners hinführte.

Zwischen Weber und Wagner steht vermittelnd Heinrich Marschner. In seinem „Hans Heiling" (1833) hören wir neben den Tönen des „Freischütz" schon die des „Fliegenden Holländer" vorklingen.

Inzwischen hatte sich in Italien und Frankreich die sogenannte „Große Oper" entwickelt. Auch sie entstand, wie die deutsche romantische Oper, aus dem Gegensatz gegen die ruhige kühle Kunst der Klassiker und wählte ihre Stoffe aus demselben Bereich wie jene; aber sie wollte nicht, in die unerschlossenen Tiefen des Gemüts hinabtauchend, das geheimnisvolle Weben der Natur darstellen, sondern mit starker äußerer Leidenschaft gewaltsame Erschütterungen um jeden Preis bewirken. Sie schloß sich deshalb in der Wahl der Stoffe und Kunstmittel den gleichgesinnten romantischen Dichtern der Franzosen an. Sie blendete äußerlich durch Zusammenhäufung

aller Effekte, die auf die Sinne wirken, sie bot eine reichbewegte, aber häufig sinnlose Handlung und glänzende Bühnenbilder, denen durch das Aufgebot gewaltiger Ton- und Menschenmassen eine äußerliche Größe verliehen wurde, sie kam allen niederen Instinkten der Sänger und des Publikums entgegen und zerstörte Zusammenhang und Wahrheit rücksichtslos durch eingelegte Prunkarien und Balletts.

Wie in der alten italienischen Oper gab auch hier das Drama nur den Vorwand für die Befriedigung der Schaulust und der rohen Leidenschaft für ungewöhnliche Leistungen der Singstimme. Aber raffinierter als ihre Vorgänger, wußten die Komponisten der „Großen Oper" und ihre gefälligen Textdichter diese Absichten durch den Anschein eines dramatischen Zusammenhangs dem kurzsichtigen Publikum zu verhüllen.

Der bezeichnendste Vertreter dieser Kunst war Jakob Meyerbeer. Von „Robert dem Teufel" (1831) und den „Hugenotten" (1836) bis zu seinem letzten Werke, der „Afrikanerin", die erst ein Jahr nach seinem Tode aufgeführt wurde, blieb ihm der Erfolg treu, und diese ganze Zeit hindurch beherrschte er ebenso wie die französische auch die deutsche Opernbühne.

Nur wenn man den unheilvollen Einfluß Meyerbeers auf das deutsche Publikum kennt, begreift man den leidenschaftlichen Ingrimm, mit dem alle, denen es um die Kunst ernst war, ihn bekämpften. An ihrer Spitze stehen Robert Schumann und Peter Cornelius, die mit ihrem schwachen dramatischen Talente vergeblich der reinen Kunst die Bühne wiedererobern wollen, und Richard Wagner, der Sieger in diesem Kampfe.

Das deutsche Drama von 1830—1885.

Die 55 Jahre von 1830—1885 bieten für den Zustand des deutschen Dramas äußerlich ein ähnliches Bild, wie die vorhergehende Periode. Schiller bleibt für die Tragödie mit wenigen Ausnahmen das einzige Vorbild, die Tradition der romantischen Dichtung wirkt daneben in geringerer Stärke, allmählich versiegend, fort.

Die großen Wandlungen in den politischen und sozialen Zuständen Deutschlands kommen auf der Bühne nicht zum Ausdruck und die größten unter den Dichtern dieser Zeit, die eine neue, zeitgemäße Kunst erstreben, werden kaum beachtet und gewinnen keinen Einfluß auf die übrige Produktion und den Geschmack der

Zuschauer. So sinkt das deutsche Schauspiel immer tiefer in ein kraftloses Epigonentum hinab; das Theater wird immer mehr eine Stätte hohlen Phrasenschwalls und seichter Unterhaltung, während äußerlich mit aller Gewalt der Glaube an die Alleinberechtigung der idealisierenden Form aufrecht erhalten wird. Nur das Musikdrama steigt durch Richard Wagners gewaltiges Schaffen zum Gipfel seiner Entwickelung empor.

Das „Junge Deutschland" und seine Nachfolger.

Wie wenig es in diesem Zeitraum gelang, die richtige Erkenntnis der künstlerischen Bedürfnisse der Gegenwart in die Tat umzusetzen, lehrt das Beispiel jener Dichtergruppe, die unter dem Namen das „Junge Deutschland" zusammengefaßt wird. Sie vertrat im allgemeinen die liberalen Forderungen der Pariser Juli-Revolution vom Jahre 1830 und bekämpfte die romantische Abwendung vom Leben und der Wirklichkeit, die falsche Idealistik und Phantastik. Ludolf Wienbarg, der Ästhetiker des Jungen Deutschlands, verlangt die Behandlung von lebenswahren und lebensvollen Stoffen und betont vor allem das für die jeweilige Gegenwart Bedeutungsvolle. An die Stelle der dichterischen Phantasie soll die Begeisterung treten, die zu Taten anfeuert. Das Mittelalter hat sich überlebt und gegen die Historien, die Unnatur und Willkür, das tote und hohle Formelwesen, auch gegen die Versuche, die Gegenwart mit Hilfe der Antike zu regenerieren, wird Protest erhoben. Vom Drama fordert Wienbarg Volkstümlichkeit, aber nicht in der Form der Naturpoesie, wie es die Romantiker taten, sondern als Kunstdichtung mit einem demokratischen Zuge, erfüllt von der Idee des freien, politisch mündig gewordenen Bürgertums. An zweiter Stelle fordert er nationalen Inhalt; doch nicht in der historischen Form Goethes und Schillers und ihrer Nachfolger. Denn die Poesie sei keine dramatisierte Geschichtschreibung und der nationale Gehalt beruhe nicht im nationalgeschichtlichen Stoffe, sondern darin, daß er für die ganze Nation interessant und wertvoll, also im wahren Sinne volkstümlich sei. Daraus wird drittens die Forderung des zeitgemäßen Inhalts abgeleitet: das junge Leben soll ankämpfen gegen die Zähigkeit und den Widerstand der reaktionären Bestrebungen auf allen Gebieten und anknüpfen an das, was einst die Stürmer und Dränger im ähnlichen Sinne versucht haben.

Diese Forderungen sind von den jungdeutschen Dichtern, Heine, Laube, Gutzkow, in ihren dramatischen Werken nur zum geringsten

Teile erfüllt worden. Heine hat sich nach den ersten, verfehlten Stücken nie mehr als Dramatiker betätigt, Laube und Gutzkow strebten beide viel zu sehr der Bühnenwirkung zu, als daß sie sich durch Neuerungen zu dem herrschenden Geschmack in entschiedenen Gegensatz gestellt hätten.

Die äußerliche theatralische Technik, diese kalte Berechnung der Effekte, die man vorher in Deutschland — wenigstens im Trauerspiel — kaum gekannt hatte, war dem starken Einfluß der französischen Vorbilder zuzuschreiben. Viktor Hugo und der ältere Alexander Dumas hatten an der Spitze der französischen Romantiker im historischen Drama jene grelle Zeichnung, jenes rücksichtslose Hinarbeiten auf die Erschütterung des Publikums gelehrt, und gleichzeitig beherrschte Eugen Scribe, unterstützt von zahlreichen Mitarbeitern, mit seinen Lustspielen die Bühnen Europas. Feiner äußerer Schliff, die höchste Sicherheit in allem Technischen, völliger Mangel an tieferem Gehalt, spannende, aber oft auf Kosten der Wahrscheinlichkeit durchgeführte Intrigen, sind die Eigenschaften, welche Scribe kennzeichnen. Bis in die Gegenwart hinein reicht der Einfluß dieser zwar durchaus oberflächlichen, aber immer anmutigen und unterhaltenden Gattung, die auch in Deutschland lange Zeit allein das feinere Lustspiel vertrat.

Heinrich Laube ist der beste Kenner des Theaters, der erste Regisseur, den Deutschland im neunzehnten Jahrhundert besessen hat. Als Direktor des Burgtheaters in Wien hat er von 1849—1866 in der Ausbildung der Schauspieler und der Bereicherung des Spielplans Großes geleistet. Aber dem Dichter sind die Vorzüge, die dem Direktor zustatten kamen, verhängnisvoll geworden. Das Mechanische der Wirkungen stand ihm allzusehr im Vordergrunde, und statt Menschen zu schaffen, sah er nur die von der unsichtbaren Hand des Regisseurs gelenkten Darsteller. Deshalb sind die meisten seiner Dramen heute so gut wie vergessen. „Die Karlsschüler" (1847) werden noch hier und da aufgeführt, aber nicht wegen ihres inneren Wertes, sondern weil der junge Schiller, der Dichter der „Räuber", ihr Held ist; daneben behauptet sich um der guten Rollen willen das Trauerspiel „Graf Essex" (1856).

Auch Karl Gutzkow strebt nach äußeren Wirkungen, aber mit höherem Talente und mehr echter Leidenschaft, als der kühl-verständige Laube. Gutzkow rief sich selbst zu: „Die Bühne soll das Leben mit der Kunst, die Kunst mit dem Leben vermitteln." „Stellt doch Menschen hin, die nicht vergangenen Jahrhunderten, sondern

der Gegenwart, nicht den Assyrern und Babyloniern — nein, Euren Umgebungen entnommen sind!" Aber als seine ersten Versuche, die inneren Gegensätze der Zeit auf der Bühne darzustellen, mißglückt waren, da wandte er sich wieder dem historischen Drama zu und ließ nur in der Wahl der Stoffe und der Beurteilung des Handelns seiner Helden den liberalen Parteistandpunkt des Jungen Deutschlands erkennen.

Auf der Grenze der modernen und der historischen Stücke Gutzkows steht sein bestes Werk, der „Uriel Acosta" (1847), aus einer Novelle zu einem Drama von großem rhetorischen Schwunge gestaltet. Der Konflikt zwischen freiem Denken und positiver Satzung, zwischen Unabhängigkeitssinn und Pietät ist hier wirksam in eine Reihe gefühlsmäßig begründeter Vorgänge umgesetzt, die Gestalten sind, bis auf den blassen jugendlichen Spinoza, der am Schlusse auftritt, lebendig, wenn auch durchweg mehr theatralisch als wahr gezeichnet. So darf dieses Drama als das beste seiner Art bezeichnet werden, obgleich es die Spuren des Epigonentums in dem allzu starken Pathos, dem Mangel an charakteristischer Färbung der Sprache und in der Freude an stark bewegten äußeren Vorgängen deutlich aufweist.

Auch auf dem Gebiete des historischen Lustspiels steht Gutzkow an der Spitze seiner Zeitgenossen. „Zopf und Schwert" (1844) wird der historischen Erscheinung Friedrich Wilhelms I., der im Mittelpunkt der Handlung steht, nicht gerecht, da der kraftvolle, weitblickende Monarch zu einem polternden Haustyrannen herabsinkt, aber die Stimmung ist gut getroffen, die Intrigen sind nach dem Muster Scribes geschickt und spannend geführt, die Gestalten zwar oberflächlich, aber doch nicht unwahr charakterisiert, und es fehlt nicht an jenem tieferen Sinne, welcher der Komödie ebenso unentbehrlich ist wie dem Trauerspiel. Diese höhere Bedeutung der ganzen Gattung ist der Gegenstand des Lustspiels „Das Urbild des Tartüffe" (1847). Äußerlich erreicht es die Wirksamkeit von „Zopf und Schwert" nicht, sein künstlerischer Wert ist größer.

Während diese beiden Werke von den Bühnen nur noch selten beachtet werden, hat sich der „Königsleutnant" (1849) ohne Recht bis auf die Gegenwart behauptet. Er war ursprünglich nur bestimmt, die hundertste Wiederkehr von Goethes Geburtstag zu verherrlichen, und der Dichter sagt selbst entschuldigend in der Vorrede: „Die Gelegenheit ist die Stiefschwester der Muse." Er wußte sehr wohl, daß er hier kein Kunstwerk geschaffen hatte, aber dank einer

wirksamen Rolle hat die Gunst der Schauspieler dem süßlich sentimentalen Stücke weit über seine eigene Lebenskraft hinaus das Dasein gefristet.

Von den Franzosen oder ihren jungdeutschen Nachahmern abhängig war eine Anzahl weiterer Dramatiker, deren Werke durch starke szenische Effekte und dankbare Aufgaben für die Darstellung das Publikum anzogen. Sie sind heute alle mit Recht vergessen, nur das erfolgreichste unter ihnen, Emil Brachvogels „Narziß" (1856), hat seine Anziehungskraft für die reisenden Virtuosen noch nicht ganz verloren. Der Reiz, den das verkommene Genie mit seinen philosophischen Paradoxen, seinem Humor der Verzweiflung ausübt, und der interessante Zustand der französischen Gesellschaft vor der Revolution wird im Dienste des äußeren Effekts ausgenützt. Aber es fehlt an jeder tieferen Erfassung des Zeitgeistes und der vorgeführten historischen Persönlichkeiten; sie vertreten in ihren Gesprächen die politischen Tendenzen des Liberalismus und den naturwissenschaftlich gefärbten Materialismus der eigenen Zeit des Dichters.

Besser als im ernsten Drama konnte die geschickte Technik nach dem Muster Scribes sich im Lustspiel bewähren, zumal wo eine kräftigere Gesinnung die äußere Glätte und Kälte der französischen Vorbilder durchbrach. Auf diesem Wege gelang es Eduard von Bauernfeld, die Wiener Gesellschaft liebenswürdig und gemütvoll mit sicherem Können zu zeichnen. Wie bei den Franzosen springt auch bei ihm das Gespräch anmutig hin und her. Eine feine Geistesbildung offenbart sich in der Ungezwungenheit seines Witzes, in der Scheu vor dem Trivialen; ein fester, für die Freiheit begeisterter Sinn und ein heiterer Optimismus geben seinen Werken die Wärme und lassen die theatralischen Kunstgriffe übersehen, die auch er dem Erfolge zuliebe nicht verschmäht.

Mit dem Lustspiel „Bürgerlich und romantisch" (1835), das alle Vorzüge des Dichters am besten kennen lehrt, erreichte er den Höhepunkt; daneben ragen unter seinen zahlreichen Dramen „Die Bekenntnisse" (1834), „Großjährig" (1846), „Ein deutscher Krieger" (1847) hervor.

Von den Franzosen hat auch Gustav Freytag für seine dramatische Technik das Beste gelernt. Nachdem er zuerst mit dem Lustspiel „Die Brautfahrt oder Kunz von der Rosen" (1841) allzusehr von romantischer Freude am bunten Spiele des Lebens sich hatte beherrschen lassen, lieferte er in dem Schauspiel „Die Valentine" (1846)

ein heiter gefärbtes Intrigenstück, dem bei aller Gewandtheit doch der Erfolg versagt blieb, weil dem Grundmotiv die echte dramatische Kraft fehlt. Dasselbe trifft auch auf den „Grafen Waldemar" (1850) zu, der die Bekehrung eines blasierten Lebemannes durch das Erwachen einer echten, edlen Liebe nicht überzeugend genug darstellt. Nur mit den „Journalisten" (1853) hat Freytag eine große, dauernde Wirkung errungen, weil er hier für die Eigenart seines Talents und sein erworbenes Können den geeignetsten Stoff fand. Die politischen Gegensätze, die in jener Zeit an Stelle der künstlerischen und philosophischen Fragen in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses traten, sind mit Glück ausgenützt; der Beruf der Zeitungsschreiber wird in seiner idealen Bedeutung und in seinen Schattenseiten glaubhaft gezeichnet, und das Ganze gibt ein zwar leicht idealisiertes, aber doch nicht vages Bild deutschen Lebens, mit sicherer Hand entworfen und mit frischen, nur hier und da etwas zu verständig-kühlen Farben ausgeführt.

Es ist sehr zu bedauern, beweist aber die klare Selbsterkenntnis Freytags, daß er nach diesem, in seiner Art einzigen Erfolge sich nicht zu weiteren Versuchen auf dem Gebiete des Lustspiels entschloß. Sein einziges, später entstandenes dramatisches Werk „Die Fabier" (1839) war eine Tragödie, die den Untergang eines großen Römergeschlechts im Kampfe gegen die Bedürfnisse des neugebildeten Staatswesens darstellte. Das bedeutsame, aber „fremdartige" Stück konnte sich auf der Bühne nicht behaupten.

Das bürgerliche Lustspiel und die Posse.

Die Mehrzahl der deutschen Lustspieldichter folgt auch nach 1830 noch der Art Ifflands und Kotzebues. Die Begründung einer bürgerlichen Ehe, der Erwerb und die Erhaltung einer ehrbaren, auskömmlichen Existenz ist das einzige, worum es sich bei diesen Dichtern handelt. Absichtlich wird der Horizont möglichst eng begrenzt und kein Blick schweift über die Grenzen der Kleinstadt. Noch auf lange hinaus läßt sich hier kein Luftzug der neuen Zeit mit ihren Eisenbahnen und Telegraphen, ihrer Großindustrie und ihren politischen Kämpfen verspüren. Namentlich die letzteren werden aufs sorgsamste verschwiegen, um das harmlose Treiben der Philister in keiner Weise zu stören. Deshalb wird auch die Moral dieser Stücke immer ängstlicher, jede freie Regung der Leidenschaft als unsittlich brandmarkend. Ihre Gesinnung ist innerlich verlogen, heuchlerisch, sie macht den äußeren Anstand zum Maßstab

des Menschlichen und begegnet allem großen unbefangenen Handeln, allem freien Streben nach aufwärts mit verbissener Feindschaft.

Diese scheinbar so harmlose Gattung ist in Wahrheit höchst gefährlich und schädlich geworden, weil sie vor allem der echten Kunst lange Zeit im Wege gestanden hat, indem sie, schlimmer als die wegen ihrer Unmoral verrufenen französischen Stücke, den niederen Neigungen, der Denkfaulheit und Selbstgefälligkeit des deutschen Bürgertums geschmeichelt hat. Bis auf den heutigen Tag besteht sie in ihrer inneren Gemeinheit und äußerlichen Wohlanständigkeit unverändert fort, nur hat sich, entsprechend der Veränderung des Publikums, auch der Gesichtskreis äußerlich ein wenig geweitet und statt der Häuser der kleinen Kaufleute sehen wir jetzt die elektrisch beleuchteten Villen der Großindustriellen, Senatoren und Kommerzienräte.

Auf den ersten Blick wird man freilich diesen ungünstigen Einfluß nicht in seinem ganzen Umfange ermessen können, wenn man z. B. die Stücke von Roderich Benedix betrachtet, die es scheinbar nur auf Erregung von Heiterkeit, namentlich durch das Mittel der Situationskomik, abgesehen haben. Man wird sich höchstens an dem schwerfälligen, witzlosen Dialog ärgern und das Fehlen aller feineren Einzelheiten in der Zeichnung der Gestalten, die grobe, wie mit der Holzaxt zugehauene Handlung belächeln. Aber bald wird sich doch die Wahrheit des Gesagten bestätigen, zumal wenn man die Unmenge und die Beliebtheit der Werke dieser Art bedenkt, die den besseren Luft und Licht fortnehmen. Die Wertunterschiede sind kaum ausreichend, um einzelne aus der Schar von meist bühnenkundigen und oft keineswegs talentlosen Lustspieldichtern hervorzuheben, und nur die äußeren Erfolge geben einigen Namen höheren Klang, wie etwa Jean Baptist von Schweitzer, Julius Rosen, Franz von Schönthan. Den stärksten und häufigsten Beifall gewann mit etwas feinerem Sinne, aber leichtfertigem Schaffen Gustav von Moser. Sein Schwank „Der Bibliothekar" (1878) streift zwar die Grenze des höheren Blödsinns, unterscheidet sich aber durch echte Komik vorteilhaft von der lahmen Heiterkeit der meisten bürgerlichen Lustspiele.

Noch eine Stufe tiefer an Kunstwert stehen die sogenannten Volksstücke. Sie nehmen ihre Gestalten aus dem Volke, d. h. dem Handwerker- und Arbeiterstande mit Einschluß des Proletariats, erfassen vom Standpunkte bürgerlicher Unkenntnis der wahren Existenz dieser unteren Schichten die Oberfläche ihres Daseins,

dessen Inhalt fälschlich nur in dem Sehnen nach bürgerlicher Behäbigkeit und dem komisch wirkenden Mangel an Bildung und Gesellschaftsformen erblickt wird. Die „Dichter" meinen, den entsprechenden Stil für diese Gattung gefunden zu haben, wenn sie auf jede künstlerische Sorgfalt in Handlung und Charakterzeichnung verzichten und mit der plumpsten handwerksmäßigen Technik eine aufdringliche Philistermoral predigen.

Der Schauspieler und Theaterdirektor Hugo Müller hat auf diese Weise mit seinem Volksstücke „Von Stufe zu Stufe" den Bühnen unteren Ranges ein wertvolles Geschenk gemacht, während der etwas höher stehende Adolf L'Arronge in den sterilen siebziger Jahren den Hof- und Stadttheatern mit „Mein Leopold" (1873), „Hasemanns Töchter" (1877), „Doktor Klaus" (1878) zum willkommenen Helfer wurde.

Biedere Gesinnung ist das Kennzeichen aller seiner Gestalten und ihr verdankte er vor allem neben billigen, immer wieder angewandten Effektmitteln die Gunst der Gemütsmenschen, die in seinen Stücken die Töne der deutschen Volksseele zu vernehmen meinten.

Man darf diese Volksstücke, eine heruntergekommene Abart des bürgerlichen Schauspiels, nicht verwechseln mit der Posse, die als dramatische Form der Zeitsatire auf einem ganz anderen Felde gewachsen ist. Der Berliner, von jüdischen Elementen stark durchtränkte Geist war ihr Nährboden. Ihre Voreltern waren die Singspiel- und Dialektdichter, ihr Vater hieß David Kalisch. Die locker geschlungene Handlung soll ein ganz geringes Maß von Spannung erzeugen, weil sie nur das Gerüst ist, das von der Menge der daran aufgereihten Wortwitze, komischen Situationen und satirischen Anspielungen auf Zeitereignisse ganz verdeckt wird. Die von Kalisch ausgebildete Form des Couplets vereinigte diese eigentlichen Edelsteine der Posse zu glänzenden Schmuckstücken. Sie fielen bei ihm noch nicht aus dem Rahmen heraus, wie das später zur Unsitte wurde, ebenso wie er auch noch auf einheitliche, häufig bestimmte Persönlichkeiten karikierende Charakterzeichnung, auf äußeren Anstand sah und echten, reich sprudelnden Witz besaß. Nur in August Weyrauch hat Kalisch einen einigermaßen ebenbürtigen Nachfolger gefunden. Heute ist die Berliner Posse, seine Schöpfung, eine Beute der schmutzigsten Spekulation auf die grobe Sinnlichkeit geworden, der Blödsinn führt in ihr das Zepter, und sie unterscheidet sich von der rohen Komik der Zirkusclowns nur noch durch die Zoten und den Ort, an dem sie wieherndes Gelächter erregt.

Wie in Berlin, so ist das Dialekt- und Lokalstück auch sonst überall verkommen. Wien, wo es seine höchste Blüte durch die Dichter des Theaters in der Leopoldstadt erlebt hatte, sah neben und nach Nestroy zwar eine Menge höchst produktiver und gewandter Dichter dieser Gattung erstehen, z. B. Friedrich Kaiser, aber die ausschließliche Absicht, ihr anspruchsloses Publikum zu belustigen und mit den billigsten Mitteln zu rühren, der blinde Lokalpatriotismus und die Eigenmächtigkeit einzelner beliebter Schauspieler wirkten auf die Dauer völlig zerstörend.

Ansätze zu einer Hebung der dramatischen Dialektdichtung bemerkte man wohl in den oberbayrischen Bauernstücken, doch auch hier blieben Sentimentalität, niedere Komik und äußere theatralische Wirkung die Kennzeichen kunstwidriger Spekulation und theatralischer Unnatur, die sich mit dem Deckmantel naiven Fühlens und bäurischer Derbheit nur ungenügend verhüllte.

Die einzigen echten dramatischen Kunstwerke, die in die Farbe des Dialekts getaucht waren, gingen unbeachtet vorbei. Es waren die Lustspiele in Darmstädter Mundart „Des Burschen Heimkehr oder der tolle Hund" (1837) und der „Datterich" (1840), verfaßt von dem hochbegabten, aber früh verkommenen Ernst Elias Niebergall. Zumal das zweite Werk ist erfüllt von einem echten weltverachtenden Humor, durch den sich ein verlumptes Genie über die treffend karikierten Philister erhebt, die nicht merken, wie er sie verhöhnt, während er ihnen als Spaßmacher dient. Niebergall erscheint in diesem Charakterbilde als Vorläufer von Gerhart Hauptmanns „Collegen Crampton", der über ein halbes Jahrhundert später erschien.

Zwischen beiden steht verbindend nur die große Erscheinung Ludwig Anzengrubers, der das deutsche Dialekt- und Volksstück wieder ins Gebiet der Kunst emporhob.

Das idealisierende Drama.

Auf den vornehmen Bühnen war das Volksstück und der Dialekt während dieses Zeitraums gänzlich verpönt. Die herrschende Kunstanschauung ließ nur das gelten, was in weiter Ferne von der Wirklichkeit eine andere, bessere Welt erschuf und die äußeren Kennzeichen harmonischer Schönheit aufwies.

Diese beschränkte Anschauung entstammte der Zeit der Klassiker und Romantiker. Die abgeklärte Ruhe des Griechentums schwebte dabei als letztes Ziel vor, das Sehnen nach einem schöneren Dasein wollte in der Dichtung Befriedigung finden.

Wo ein großes Talent wie Grillparzer in diesem Sinne schuf, da entstanden vornehme Werke, denen es nicht an innerer Wärme und Wahrheit gebrach; aber wenn kleinere Talente dasselbe erstrebten, war das Ergebnis eine glatte äußere Form ohne Gehalt, und den schattenhaften Gestalten fehlte die Lebenskraft. Die Tragik entsprang ihnen nicht aus großen inneren Gegensätzen, sondern aus äußeren Zusammenstößen, vor allem aus dem Konflikte der Leidenschaft mit den Forderungen der geltenden Sitte und dem Beharrungsvermögen der Umwelt, wobei stets diese beiden Mächte als die berechtigten galten, während die Leidenschaft an sich schon die Schuld bedeutete.

Noch immer überwogen bei weitem die historischen und sagenhaften Stoffe, und die meisten Dichter glaubten genug getan zu haben, wenn sie irgendeine durch ihr ungewöhnliches Schicksal in die Augen fallende überlieferte Gestalt ergriffen, ihr Leben in Akte und Szenen einteilten, die Höhepunkte des äußeren Verlaufs kräftig hervorhoben und dem Helden diejenigen typischen Eigenschaften verliehen, durch die sich sein Schicksal allgemein menschlich erklärte. Die besonderen Bedingungen von Zeit und Ort, die feineren Beziehungen der Dinge untereinander, alles Psychologische, was im Reiche des Unbewußten lag, wurde dabei völlig vernachlässigt.

Trotz dem Hinarbeiten auf starke äußere Wirkungen brachten es diese Dramatiker selten auch nur zu einem Augenblickserfolge, weil die meisten von ihnen die Handwerksregeln der Bühne verachteten oder nicht vermochten, sie mit den Forderungen der idealisierenden Kunst zu vereinigen. Nur hier und da konnte über die dramatischen Mängel ein höherer poetischer Gehalt oder der Reiz des Stoffes hinwegtäuschen. Heute sind die meisten Dramen dieser Art in Vergessenheit gesunken oder fristen nur noch — dank einer unangebrachten Pietät — ein kümmerliches Leben.

Der erfolgreichste Dichter dieser Gruppe war Eligius Franz Joseph Freiherr von Münch-Bellinghausen, der sich als Dichter Friedrich Halm nannte. Gleich sein erstes Werk, die „Griseldis" (1834), zeigte den Dichter der äußeren Mittel mächtig und eroberte durch den romantischen Stoff, die melodische Sprache, das weiche Gefühl und die süßliche Stimmungsmalerei alle Bühnen. Unter seinen zahlreichen späteren Dramen wirkte dann am stärksten „Der Sohn der Wildnis" (1842). Der Gegensatz von Kultur und Barbarei, den Grillparzer in seiner Tiefe erfaßt hatte, wird hier nur dazu benutzt, um an dem Barbarenjüngling Ingomar den

leichten Sieg der Liebe über trotzige Männlichkeit zu verherrlichen. Dieselbe beliebte Gestalt in etwas anderem Kostüm ist der Thumelikus des „Fechters von Ravenna" (1854), der als erprobtes Hilfsmittel des äußeren Erfolges den früheren Eigenschaften der Halmschen Kunst noch das hohle Pathos eines billigen Patriotismus und die prickelnde Schilderung sittlicher Verderbnis hinzufügte. In dem dramatischen Gedicht „Wildfeuer" (1863) wurde die Unwahrscheinlichkeit, daß die Heldin als Knabe erzogen ist und fast bis zum Schlusse in ihrer Rolle unerkannt bleibt, zugunsten der pikanten Wirkung dieser Vertauschung der Geschlechter gern in Kauf genommen.

Immerhin zeigen doch Halms Stücke in einzelnen Szenen eine glückliche Erfindung; seine Sprache ist zwar häufig trivial, aber der Vers flüssig und gewandt, er weiß namentlich durch lyrische Einschiebsel Stimmung zu erzeugen und zählt zu den wenigen Vertretern des deutschen Kunstdramas, welche die Bühne und ihre Bedingungen genau kannten.

Auch der ebenfalls in Wien lebende Salomon Hermann Ritter von Mosenthal beherrschte die Technik aufs sicherste; aber sie war ihm Selbstzweck. In der historischen Tragödie war ihm keine Wirkung beschieden, wohl aber konnte er mit dem pathetischen Bauernstück „Deborah" (1848) eines der populärsten Dramen seiner Zeit schaffen. Die großen Gedanken der Toleranz und der Selbstüberwindung werden hier zu Effektszenen und rührenden Situationen ausgenützt, und die Rolle der Heldin bot den weiblichen Virtuosen lange Zeit die willkommene Gelegenheit, alle ihre Künste spielen zu lassen.

Neben Halm und Mosenthal ist in dieser Zeit wohl mancher hochstrebende Dramatiker zu nennen, aber keiner, der mit Dramen idealer Form große dauernde Erfolge erreicht hätte. Die poetische Begabung und die klare Erkenntnis der Aufgaben reichen eben nicht aus, den Mangel spezifisch dramatischen Talents und Könnens zu ersetzen.

Der männliche Julius Mosen wollte im Drama die Geschichte ansehen als „einen Kampf der Gegensätze, in welchem sich die ringenden Geister läutern und verklären und so die höchsten Aufgaben der Menschen hienieden darstellen und lösen" oder er wollte „die Geschichte zu freiem Bewußtsein vermitteln und sie auf ähnliche Art in ihren Idealen erhöhen, wie es die Alten mit der Natur getan." Doch vermochte er nicht, diese Absichten in ein lebensfähiges Werk umzusetzen, so wenig es auch den besten, „Heinrich

der Finkler" (1836), „Herzog Bernhard" (1842), „Der Sohn des Fürsten" (1842), an Größe und historischem Sinne fehlt.

In den zahlreichen Dramen Rudolf von Gottschalls ist der rhetorische Schwung die am meisten hervortretende Eigenschaft. Er steht in seinen Anfängen dem „Jungen Deutschland" nahe, wenn er in „Ulrich von Hutten" (1843) und „Robespierre" (1846) mit großem Kraftaufwand die liberalen Bestrebungen und das Recht der Sinnlichkeit vertritt. Später verschwindet die Tendenz und mit mangelhafter Charakteristik und kräftiger Anlehnung an Shakespeare und Schiller behandelt er historische Stoffe: „Mazeppa" (1855), „Katharina Howard" (1868), „Maria de Padilla" (1889), „Rahab" (1898), „Der Götze von Venedig" (1901). Das Beste, was ihm gelang, ist das nach Scribes Muster gearbeitete Lustspiel „Pitt und Fox" (1854).

Von edlen Absichten geleitet, aber ebenfalls kein großer Dramatiker war Josef Weil von Weilen. Seine mehr lyrische Begabung hätte ihn schwerlich zum historischen Drama geführt, wäre nicht nach der Ansicht der Zeit hier allein der Lorbeer des großen Dichters zu finden gewesen. Um ihn zu erringen, schrieb er seine romantischen Tragödien „Tristan" (1860) und „Der arme Heinrich" (1860), dann eine Reihe von Dichtungen, in deren Mitte große Frauengestalten standen („Drahomira" 1867, „Rosamunde" 1869). Was ihnen an Wert und Wahrheit fehlte, ersetzte für die Zuschauer die Gestaltungskraft der großen Wiener Tragödin Charlotte Wolter.

Ohne diese Unterstützung konnte der feiner begabte Franz Nissel nicht zur Anerkennung gelangen und blickte am Ende seiner Laufbahn, wie er selbst sagte, auf ein unerhört trauriges und verlorenes Leben zurück. Bei allen edlen Eigenschaften fehlte ihm und seinen Werken die Kraft, sich durchzusetzen, trotzdem die Öffentlichkeit 1878 auf ihn aufmerksam wurde, als er für sein Drama „Agnes von Meran" den Schillerpreis erhielt.

Wie Halm und Nissel kann auch Oskar von Redwitz als Nachkomme der Romantiker gelten — freilich nur als entarteter. Sein häufig aufgeführtes Drama „Philippine Welser" (1859) ist ganz charakterlos, voll kleinlicher gefallsüchtiger Gefühlsschwelgerei.

Eine lange Reihe anderer Dichter, die als Lyriker oder Epiker zu Ruf und Ansehen gelangten, kamen auf der Bühne nur selten zu Worte.

Emanuel Geibel, der beliebteste Lyriker dieses Zeitalters, schrieb die Trauerspiele „König Roderich" (1842) und „Sophonisbe" (1868), das anmutige Lustspiel „Meister Andrea" (1847), aber nur

seine „Brunhild“ (1861) gewann eine gewisse Beliebtheit durch die dem herrschenden Geschmack entsprechende Abschwächung der großen Nibelungengestalten.

Ein ähnliches Schicksal ist auch Paul Heyse als Dramatiker beschieden gewesen. In der langen Reihe seiner größeren Bühnenwerke sind nur zwei: „Hans Lange“ (1866) und „Kolberg“ (1868) auf der Bühne zu höherem Alter gelangt, außer ihnen erwähnenswert etwa noch „Die Göttin der Vernunft“ (1870), „Don Juans Ende“ (1883), „Die Weisheit Salomos“ (1886) und „Maria von Magdala“ (1899), die letztere wegen der durch ein Zensurverbot hervorgerufenen politischen Bewegung.

Seinem Hauptgebiete, der Novelle, stehen die kleinen Dramen in einem Akte nahe, von denen er eine ganze Anzahl geschrieben hat, sämtlich einen tragischen Vorgang klar, aber ohne eigentliche dramatische Eigenschaften schildernd („Unter Brüdern“, „Ehrenschulden“, „Im Bunde der Dritte“ 1886).

Mit einem kleinen Werke, dem Lustspiel „Durchs Ohr“ (1865), hat auch der Nibelungendichter Wilhelm Jordan durch Grazie und gut klingende, gereimte Verse wenigstens einmal als Dramatiker Anerkennung gefunden; aber ganz erfolglos blieben die Versuche Friedrich Bodenstedts, Hermann Linggs, des Grafen Adolph von Schack, Martin Greifs, Robert Hamerlings, Otto Roquettes, Friedrich Spielhagens und Felix Dahns, so daß wir uns die Hervorhebung einzelner ihrer Werke ersparen können.

Überblick.

Der Gesamteindruck der dramatischen Produktion und der deutschen Bühne während der 55 Jahre von 1830—1885 ist durchaus unerfreulich. Jedes kräftige Vorwärtsstreben scheint erloschen zu sein; die alten ausgenutzten Stoffgebiete werden mit immer geringerem Ertrag angebaut, die erstarrte Form widerstrebt jedem Versuch zu Neuerungen. Ein äußerlicher Schönheitskultus ist das höchste Ziel; die Sittlichkeit wird zugunsten einer konventionellen bürgerlichen Moral unterdrückt. Alles Zeitgemäße wird von den vornehmen Dichtern als gefährlich und kunstwidrig ängstlich vermieden, während einige oppositionelle Naturen ihrem Ingrimm gegen die bestehenden Verhältnisse mit roher und formloser Verachtung von Satzung und Sitte Luft machen.

Das bürgerliche Drama ernster und heiterer Art büßt den tüchtigen Gehalt, den ihm das Standesbewußtsein und die Behand-

lung der sozialen Gegensätze früher verliehen hatte, ein und will nur noch Unterhaltung bieten. Die Phantastik der Zauberposse, der gesunde Humor des Volksstückes geht zugrunde in unflätiger Gemeinheit und fadem Wortwitz. Die Schauspieler verlieren das ernste Streben und die Unterordnung unter ihre Aufgaben. Virtuosen mißbrauchen die großen Werke der Klassiker zum Spielball ihrer verblüffenden Künste und zerstören das Zusammenwirken; die Sorgfalt der Einstudierung, der äußere Schmuck der Szene, der Gehorsam gegen die Anweisungen des Dichters und die Ehrfurcht vor seiner Schöpfung gehen allmählich ganz verloren.

Und doch besaß das ideale Drama ein zahlreicheres und dankbareres Publikum als je zuvor und nachher. Das Freiheitssehnen berauschte sich an den Reden Posas und Tells, das Verlangen nach echter freier Menschlichkeit sättigte sich an Goethes Gestalten, das Mitleid mit allen Unterdrückten und der Glaube an einen Ausgleich aller Gegensätze in einer höheren Humanität erfüllte sich, statt im Leben, in Lessings „Nathan". Schillers Popularität stieg in dieser Zeit auf ihren höchsten Gipfel. Die Feier seines hundertsten Geburtstages wurde im Jahre 1859 zu einem glänzenden Feste, an dem alle Deutschen begeistert teilnahmen, in dem Gefühl, daß in seiner Dichtung das Beste, was ihre Seele füllte, ausgesprochen war: das unerfüllte Sehnen nach der Freiheit, Einheit und Größe des Vaterlandes.

Als eine Reihe von gewaltigen Kriegstaten und das Genie Bismarcks das Denken und Streben aus dem luftigen Bereich der Ideale auf den festen Boden der Wirklichkeit herabführte, da ging der Kunst, und besonders dem Drama, die letzte Stütze verloren, die sie vor völligem Versinken in äußerlichen Formenkultus und niedere Genußsucht bewahrt hatte. Die Jahre von 1870—1880 sind so die traurigsten in der Geschichte des neueren deutschen Dramas geworden.

Friedrich Hebbel.

Von diesem Hintergrunde hebt sich leuchtend das Schaffen Friedrich Hebbels ab, des größten Dramatikers, den Deutschland nach der Zeit der Klassiker hervorgebracht hat. Das ist er geworden, indem er mit eiserner Kraft gegen die äußere Not des Daseins ankämpfte und zugleich um eine gefestete Welt- und Kunstanschauung rang, von keinem unterstützt als von dem Glauben an sich und seinen Beruf.

Ein Sprößling des zähen Stammes der Dithmarsen, erblickte Hebbel am 18. März 1813 zu Wesselburen in Holstein in dem engen

Häuschen eines Maurers das Licht der Welt. Der Vater, von Natur ein tief angelegter Mensch, verbitterte in dem unablässigen Kampfe um die Notdurft des Lebens, „die Armut hatte die Stelle seiner Seele eingenommen". Alle Kränkungen, die Niedrigkeit und Mangel einem hochgesinnten Geist bereiten können, mußte Friedrich Hebbels früh entwickelter Stolz empfinden; aber unter dem Drucke wuchs das Vermögen seines Willens und gleichzeitig entwickelte sich sein Denken und die Kraft seiner Phantasie. Von seinem vierzehnten Jahre an diente er einem beschränkten Manne, dem Kirchspielvogte Mohr in Wesselburen, als Schreiber. Bald wuchs er geistig weit über seine Umgebung hinaus, unermüdlich an seiner Bildung arbeitend, lesend und sinnend.

Auch er begeisterte sich zuerst an dem hohen Schwunge Schillers, ließ sich dann von den phantastischen, aber mit eigentümlichem Realismus aufgefaßten Spukgestalten E. Th. Hoffmanns bezaubern und fand schließlich durch Uhlands Gedicht „Des Sängers Fluch" den Weg zu einer eigenen Kunstanschauung. Er sagt darüber in seinem Tagebuche: „Ich hatte mich bisher bei meinem Nachleiern Schillers sehr wohl befunden und dem Philosophen manchen Zweifel, dem Ästhetiker manche Schönheitsregel abgelauscht. Nun führte Uhland mich in die Tiefe einer Menschenbrust und dadurch in die Tiefen der Natur hinein; ich sah, wie er nichts verschmähte — nur das, was ich bisher für das Höchste angesehen hatte, die Reflexion! — wie er ein geistiges Band zwischen sich und allen Dingen aufzufinden wußte, wie er, entfernt von aller Willkür und aller Voraussetzung — ich weiß kein bezeichnenderes Wort — alles, selbst das Wunderbare und das Mystische, auf das Einfach-Menschliche zurückzuführen verstand, wie jedes seiner Gedichte einen eigentümlichen Lebenspunkt hatte und dennoch nur durch den Rückblick auf die Totalität des Dichters vollkommen zu verstehen und aufzunehmen war . . . Nicht, ohne der Verzweiflung, ja dem Wahnsinn nahe gewesen zu sein, gewann ich das erste Resultat, daß der Dichter nicht in die Natur hinein, sondern aus ihr heraus dichten müsse. Wie weit ich nun noch von Erfassung des ersten und einzigen Kunstgesetzes, daß sie nämlich an der singulären Erscheinung das Unendliche veranschaulichen solle, entfernt war, läßt sich nicht berechnen."

Acht Jahre hatte der Frondienst Hebbels gewährt, als die Schriftstellerin Amalie Schoppe sich seiner annahm und ihm die Übersiedlung nach Hamburg ermöglichte. Hier sollte er nun seine mangel-

hafte Jugendbildung ergänzen; aber statt dessen schrieb er in sein Tagebuch die Gedanken, die ihm zuströmten, die Eindrücke von den Menschen und die Ergebnisse seiner Selbstbeobachtung. An die Spitze setzte er die Worte: „Ich fange dieses Heft nicht allein meinem zukünftigen Biographen zu Gefallen an, obwohl ich bei meinen Aussichten auf die Unsterblichkeit gewiß sein kann, daß ich einen erhalten werde. Es soll ein Notenbuch meines Herzens sein und diejenigen Töne, welche mein Herz angibt, getreu, zu meiner Erbauung in künftigen Zeiten, aufbewahren."

Mehr als die kärgliche Unterstützung der Gönnerin, die als Dank von Hebbel Gehorsam gegen ihre kleinlichen, nur auf den schnellen Broterwerb abzielenden Ratschläge erwartete, nützte ihm die Hingebung der treuen Elise Lensing, der kein Opfer zu groß war, die seine Größe erkannt hatte, lange ehe die Welt von ihm wußte. Er hatte ihr freilich nur Freundschaft und Achtung zu bieten, und als später eine echte, tiefe Liebe ihn erfaßte, mußte Elise zurücktreten. Nicht undankbar und nicht grausam war Hebbel, sondern nur bei aller Weichheit des Gemüts klar und fest im Denken und Fühlen. Hand in Hand mit Elise hätte er die Höhe seiner Entwicklung nicht erreichen und behaupten können.

Bald war seine Entwickelung so weit vorgeschritten, daß er die Symbolisierung seines Innern, soweit es sich in bedeutenden Momenten in Schrift und Wort fixierte, als die Aufgabe seines Lebens betrachtete. Diese Selbstdarstellung bedeutete ihm zugleich etwas Höheres, denn die Kunst ist ihm die realisierte Philosophie, wie die Welt die realisierte Idee. Aber nicht wie die Klassiker und Romantiker stützte er sich auf eine fest abgeschlossene, die Gegensätze in einer höheren Einheit auflösende Weltauffassung. Das Problematische erklärt er für den Lebensodem der Poesie und ihre einzige Quelle, alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende ist für sie nicht vorhanden, so wenig, wie die Gesunden für den Arzt.

Hebbel sieht die tiefen Schäden der Zeit, er fühlt in sich die Fieberschauer, welche die verseuchte Gesellschaft durchschüttern, die Konflikte, die Widersprüche des Daseins, für die es keine Lösung gibt. Diejenige Gattung, in der sich alles das künstlerisch darstellt, ist ihm die Tragödie. Sie hat es mit dem Unheilbaren und Unabwendbaren im Menschenschicksal zu tun, und weil er ihre Aufgabe so erfaßt, eifert er gegen die unfruchtbare Liebäugelei mit dem Schönen, gegen die Einseitigkeit des Dramas, das entweder historisch, sozial oder philosophisch sei. In seiner Vorstellung vereinigt er alle drei

Gattungen zu einer neuen, die überall, auch im Bilde der Vergangenheit, die Gegenwart und ihre Kämpfe widerspiegelt und zugleich von einem hohen Standpunkte aus das innere Wesen der Zeit durchleuchtet.

In Hebbel verbindet sich ein kalter schneidender Verstand, der an einer oft spitzfindigen Dialektik seine Befriedigung findet, mit einer glühenden Sinnlichkeit, sicheres Erfassen des Wirklichen mit idealer Auffassung der Dinge, klare Erkenntnis der eigenen Zeit, ihrer Aufgaben und Bedürfnisse mit welthistorischer Betrachtungsweise. Er ist nicht widerspruchsvoll, sondern von einer großartigen Vielseitigkeit, deren Einheit nur nicht ohne weiteres erfaßt werden kann. Ihm fehlt die Freude an den kleinen Reizen des Daseins, der stille Naturgenuß, die blinde Begeisterung der Jugend für das Schöne und Edle, aber um so tiefer empfindet er echte Größe und mit wahrhaft erhabener Verachtung straft er das Gemeine. Seinen früheren Werken mangelt die Harmonie, weil er sie in sich selbst und in der Welt nicht fand und zu stolz war, sich und andere durch ein Trugbild über das Schmerzliche und Häßliche hinwegtäuschen zu wollen. Aber diese Harmonie ist keineswegs gleichbedeutend mit künstlerischer Vollendung, wie viele meinen. Wenn man die Größe des Künstlers darin sieht, daß er einen tiefen inneren Gehalt mit Hilfe eines hohen Könnens anschaulich zur Darstellung bringt, so zählt Hebbel zu den großen Künstlern, obwohl ihm das naive Fühlen und Schaffen versagt war und allzu oft die Erörterung der Probleme die eigentliche Aufgabe des Dramas, lebensvolle Vorgänge und menschlich bedeutsame Gestalten darzustellen, zurücktreten läßt.

Den Studienjahren in Heidelberg und München, voll Not und Elend, die ihm nur durch Elise Lensings Hilfe erträglich wurden, hatte er weniger Zuwachs an Kenntnissen als inneres Wachsen und Reifen zu danken. Schon damals keimte es in ihm von großen Plänen, und in einem Gedichte, das er bei einem späteren Besuche Münchens schrieb, heißt es:

Hier zeigte wie im Traume
Sich mir die Judith schon,
Dort unterm Tannenbaume
Sah ich den Tischlerssohn.

Da drüben winkte leise
Mir Genovevas Hand,
Und in des Weihers Kreise
Fand ich den Diamant.

Als er 1839 nach Hamburg zurückgekehrt war, schuf er die „Judith", das erste der Werke, auf die in diesen Versen hingedeutet wird. Ebenso deutlich wie Goethes „Götz von Berlichingen" und Schillers

„Räuber" trägt auch dieses Erstlingsdrama die Kennzeichen überschäumender Kraft, allzu greller Farben, stürmischer Auflehnung, fiebernder Leidenschaft. Aber wenn wir ins Innere hineinblicken, ist hier von jugendlicher Unklarheit des Denkens und der künstlerischen Absichten nichts zu finden, und zumal die Form beherrscht der Dichter schon mit höchster Sicherheit.

Biblische Stoffe waren früher auf der deutschen und französischen Bühne lange Zeit beliebt gewesen. Die Klassiker und Romantiker hatten sich von ihnen abgewendet, weil das Gebiet abgebaut zu sein schien und der Individualismus hier keine Stätte zu finden meinte. Jetzt hatte Gutzkow soeben in einem Drama „König Saul" versucht, einen biblischen Vorgang im modernen Stile zu behandeln und psychologisch zu begründen. Aber seine Kraft war der Aufgabe nicht gewachsen, und als Hebbel das Stück rühmen hörte, stellte er ihm seine „Judith" gegenüber.

In der biblischen Erzählung triumphiert der Gottesglaube, der in Judith lebendig ist, über die Heiden. Weder wird ihre weibliche Empfindung bei ihrer Tat berücksichtigt, noch erhält ihr Gegner Holofernes Züge, die über die typischen des Eroberers und Tyrannen hinausgehen. Hier setzt die Kunst Hebbels ergänzend ein. Holofernes wird zu einem gewaltigen Vertreter ungebrochener Persönlichkeit, die sich gigantisch kühn dem Weltwillen, d. h. Gott, als gleichberechtigte Kraft gegenüberstellt. Mit seinem übertriebenen Kraftgefühl, dessen Ausdruck bisweilen grotesk erscheint, ist Holofernes gerade der rechte Mann, um in seinem Sturze die Größe Gottes, den Sieg der ewigen Gesetze zu bewähren. Das Mittel, dessen sich Gott bedient, ist Judith. Um sein Werkzeug werden zu können, muß sie Eigenschaften besitzen, die sie aus der Menge der Frauen hervorheben.

Judith ist eine mit starker Sinnlichkeit und großem Geiste begabte Orientalin. Sie fand den Mann, nach dem sie verlangte, unter ihren kleinmütigen Volksgenossen nicht. Sie war vermählt worden, aber der früh verstorbene Gatte hatte in rätselhafter Scheu vor etwas Unbegreiflichem sie nicht zu berühren gewagt. Nun lebt sie als jungfräuliche Witwe in ihrem Hause verschlossen. Sie ist in den Ewigen hineingesprungen wie in ein tiefes Wasser, d. h. sie ertränkt die Gedanken über ihren Zustand, der für sie selbst ein rätselhafter ist, in dem unerschütterlichen Glauben an den geheimnisvollen Willen Gottes. Bis durch Holofernes die Not über das Land kommt und ihre Stadt von ihm belagert wird. Sie erfährt, daß Holofernes die Weiber durch Küsse und Umarmungen, wie die

Männer durch Spieße und Schwerter tötet. „Hätte er dich in den Mauern der Stadt gewußt, deinetwegen allein wäre er gekommen!“ Judith erwidert mit einem plötzlichen Einfalle, der die Begierde, diesen Mann zu sehen, und zu besitzen, verrät: „Möchte es so sein, dann brauchte ich ja nur zu ihm hinaus zu gehen und Stadt und Land wären gerettet.“ Aber von einem Entschlusse ist sie noch weit entfernt. Erst als die Not der Stadt aufs höchste gestiegen und keine Hilfe zu entdecken ist, da wird ihr der Glaube zur Gewißheit, daß der unsichtbare Gott sich in ihr das Werkzeug erwählt habe, sein Volk zu retten.

Indem es sie, wie mit einem inneren Zwange, ins feindliche Lager hinaustreibt, glaubt sie den Willen des Höchsten zu erfüllen; aber als sie vor Holofernes steht, erwacht in ihr das Weib — das, was sie zu ihm hintrieb, war unbewußt das Sehnen nach dem Manne. Vergeblich betet sie: „Gott meiner Väter, schütze mich vor mir selbst, daß ich nicht verehren muß, was ich verabscheue! Er ist ein Mann.“ Sie wird die Seine, und indem sich ihr Verlangen erfüllt, kommt es ihr zu Bewußtsein, daß sie ihrer Mission untreu geworden ist. Wenn sie jetzt den Holofernes erschlägt, so ist sie nicht mehr das Werkzeug Gottes, sondern sie rächt an ihm ihr eigenes Begehren, das sie als Sünde erkennt. Ein selbstischer Wunsch statt religiöser Begeisterung und Vaterlandsliebe hat sie in seine Arme geführt, und nicht jubelnd, wie im Berichte der Bibel, sondern als eine Gebrochene geht sie zu den Ihrigen zurück, davor zitternd, dem Holofernes einen Sohn zu gebären, der ihr Verbrechen verewigen müßte. Jehova aber ist der Sieger. Er hat den gewaltigsten der Männer zerbrochen; er hat auch das Weib, das ihm zum Werkzeug diente, vernichtet. Seine Macht allein bleibt ungemindert, stärker als zuvor bewährt.

Etwas spitzfindig hat Hebbel die Tat Judiths durch ihren eigentümlichen Zustand in der Mitte zwischen Weib und Jungfrau motiviert. In ihrem Verhältnis zu Holofernes soll sich zugleich der ewige Kampf der Geschlechter und das Metaphysische dieses Verhältnisses darstellen, und beide Gestalten verkörpern gemeinsam die Natur des willensstarken und leidenschaftlich begehrenden Dichters. Als Hintergrund dienen die sozialen Instinkte, welche in den Volksszenen des dritten Aktes mächtig hervorbrechen.

Allenthalben aber ist das Hauptbestreben Hebbels dasjenige, was er in Shakespeares Kunst als das Wichtigste erkannte: „die sittlichen Wurzeln des Lebens durch das Wegmähen des überdeckenden

Unkrautes auf die grandioseste Weise bloßzulegen." Nirgends geht er darauf aus, in seiner Dichtung eine abstrakte Idee zu vertreten. Er ist absoluter Realist, wenn auch die Form sich von aller kleinlichen Wiedergabe des Wirklichen fernhält und die Sprache in kühnen Bildern schwelgt. Die „Judith" darf das erste moderne Drama des neunzehnten Jahrhunderts genannt werden, weil hier zuerst, unbekümmert um die künstlerische Überlieferung, der Ausdruck des eigentümlichen Wesens der Gegenwart in einem entsprechenden dramatischen Stil versucht wurde.

Durch die Aufführung in Berlin am 6. Juli 1840, die ein kühnes Wagnis bedeutete, wurde Hebbel mit einem Schlage bekannt, und bei allen Einwendungen mußte doch die Kritik die Gedankentiefe, die Hoheit der künstlerischen Absichten und die staunenswerte Reife des jungen Dichters anerkennen.

Nach längerer Pause entstand die schon früher geplante „Genoveva" (1840—1841). Wieder wählte er einen alten, allbekannten Stoff, den er durch menschliche Beweggründe zu erklären suchte. Längst hatte er über das Thema nachgedacht, das für ihn darin bestand, daß eine edle, weiche, unschuldige Jünglingsnatur durch die sinnliche Liebe zu einer verklärten Heiligen in verbrecherischen Wahnsinn verfällt. Das ist das Unglück, die Schuld, die Rechtfertigung Golos, des eigentlichen Helden dieser Tragödie. Genoveva dagegen tritt zurück und bleibt innerlich durch alles das, was ihr widerfährt, unberührt. Der Schuldigste ist ihr Gatte, der an ihre Untreue auf äußere Anzeichen hin glaubt, weil es nach Hebbel ungleich sündhafter ist, das Göttliche in unserer Nähe nicht zu ahnen, es ohne weitere Untersuchung für sein schwarzes Gegenteil zu halten, als es in weltmörderischer Raserei zu zerstören, weil wir es nicht besitzen können.

Trotzdem Hebbels Werk den gleichnamigen Dichtungen des Malers Müller und Ludwig Tiecks (vgl. S. 7) an echtem poetischen Werte bei weitem überlegen ist, so konnte er doch den Grundfehler, der in der Sage lag — das Überwiegen des Epischen und Lyrischen — nicht beseitigen, wenn er gleich mit starker Hand die Handlung in den ersten Akten gesteigert hat. Auch bei ihm gewinnt das Wunderbare und die Reflexion allzu großen Einfluß, und wieder ist die Handlungsweise der Hauptgestalten spitzfindig begründet. Die Versöhnung, am Schluß der alten Sage, konnte Hebbel nicht bieten, wollte er seinem Glauben an die Unheilbarkeit der Weltkrankheit treu bleiben. Aber um das Verlangen darnach dennoch zu erfüllen, hat er 1851 ein Nachspiel gedichtet, in dem die Vergebung aller

Schuld dadurch herbeigeführt wird, daß der Gatte freiwillig die von ihm verschuldeten Leiden Genovevas auf sich nehmen will und Genoveva Golo, ihrem Beschuldiger, mit den Worten des „Vater unser" vergibt. In dem unglücklichen Golo hat Hebbel sein eigenes Inneres in seinem Werden und in seinen Gegensätzen abgezeichnet, und so liegt in diesem Charakter der beste Schlüssel zur Erkenntnis des jugendlichen Dichters.

Das ganze Drama verkündet seine Weltanschauung mit derselben Kraft und noch tieferer Begründung als die „Judith". Alles Geschehen ist nur für unser Auge gut und schlecht, alles geht aus von dem in Gott ruhenden Weltwillen, und die Aufgabe des Dichters ist es, hinter dem Leben, das diesen Willen unbewußt und verhüllt darstellt, im Kunstwerk sein Wirken klar erkennbar aufzuzeigen. Um das zu können, muß er so tief in den Abgrund der Persönlichkeit hinabtauchen, um die ersten Antriebe ihres Handelns zu entdecken, die in dem Boden des Zusammenhangs aller Dinge ruhen. In dieser Beziehung ist die „Genoveva" bei allen ihren dramatischen Schwächen höchst bedeutsam.

In dem Prologe zu der Komödie „Der Diamant", die unmittelbar nach der „Genoveva" (1841) vollendet wurde, heißt es vom Dichter:

„Er ist in die bewegte Welt
Als fester Mittelpunkt gestellt,
Der, unberührt von Ebb' und Flut,
In sich gesättigt, schweigend ruht,
Weil er in sich jedweden Kreis
Begonnen und beschlossen weiß,
Und weil in ihm der Urgeist still
Die Perl', sein Abbild, zeugen will,
Das, wenn es in die Zeitlichkeit
Hinaustritt, jeden Riß der Zeit
Schon dadurch heilt, daß sie erkennt
Was sie vom ew'gen Wesen trennt."

Die Absicht, in heiterer Beleuchtung ein Bild von dem Wirken des Urgeistes zu geben, ist aber nicht geglückt. Auch hier wieder kam es Hebbel nicht auf die einzelnen Erscheinungen an, sondern auf den Zusammenhang kleiner, scheinbar unbedeutender und lächerlicher Ereignisse mit den ewigen Bedingungen des Daseins. Durch den Diamant soll sich die innerste Natur aller, die seinen Besitz erstreben, offenbaren. Aber zumal die Szenen, die an einem phantastischen Hofe spielen, sind leblos und stechen zu sehr von der derben Komik der übrigen ab, deren Wesen zwar dem höchsten

Begriffe des Komischen entspricht, doch wieder dem unmittelbaren Verständnisse sich nicht leicht erschließt.

Als Hebbel in Kopenhagen Unterstützung bei dem König von Dänemark, seinem Landesherrn, suchte, wurde ihm auf zwei Jahre ein ansehnliches Reisestipendium bewilligt. Schon ehe er nun aus der Heimat schied, war ein großer Teil desjenigen Trauerspiels entstanden, das unter allen seinen Werken das volkstümlichste werden sollte: „Maria Magdalene". Erst in Paris ist es beendigt und erschien 1844 mit der wichtigen Vorrede über das Verhältnis der dramatischen Kunst zur Zeit. Zugrunde liegt ein Vorfall, den Hebbel in München erlebte, als er bei einem Tischlermeister der mit Vornamen wie sein Held Anton hieß, wohnte. „Ich sah, wie das ganze ehrbare Bürgerhaus sich verfinsterte, als die Gendarmen den leichtsinnigen Sohn abführten. Es erschütterte mich tief, als ich die Tochter, die mich bediente, ordentlich wieder aufatmen sah, wie ich mit ihr im alten Tone scherzte und Possen trieb." Hebbel war der Vertraute dieser Tochter geworden; aus ihren Geständnissen ist die Geschichte Klaras geflossen. Das Schicksal der unglücklichen verlassenen Geliebten war in der Zeit, als Goethe seine Gretchentragödie schrieb, häufig zu dramatischer Wirkung ausgenutzt worden, meist in dem Sinne, daß der Verführer dem Adel, die Gefallene dem Bürgerstande angehörte und daß die Furcht vor einem rauhen, ehrlichen Vater sie zum Kindesmord oder zum Selbstmord trieb. Der Standesgegensatz fehlt bei Hebbel; hier zeigt sich nicht mehr das unterdrückte Bürgertum des achtzehnten Jahrhunderts, sondern der Mittelstand des neunzehnten, der sich selbst als den eigentlichen Repräsentanten des Volkes achtet. Aber nur um so enger ist die Gebundenheit des Daseins geworden, die jedes freie Urteil und jedes freie Handeln vernichtet, weil die soziale Stellung und die Selbstachtung auf den überlieferten Begriffen von Ehre und Recht, nicht auf selbständig erworbener Moral beruht. Schon in München schrieb Hebbel in sein Tagebuch: „Es gibt keinen ärgern Tyrannen als den gemeinen Mann im häuslichen Kreise." Das hat er in seinem eigenen Jugendleben erfahren, von dessen Eindrücken so manches in die „Maria Magdalene" einging, das zeichnete er nun in der Gestalt des Tischlermeisters Anton mit den treffendsten Zügen nach. In diesem Drama ist alles unbedingte Notwendigkeit. Das Wesen der Menschen wird durchaus bedingt durch den Stand, dem sie angehören; dieser bedeutet für sie das Schicksal, und die Moral, die ihm eigentümlich ist, duldet keinen

Widerspruch des einzelnen; keiner ist fähig, ein selbständiges Urteil über diese Welt, die ihn einschließt, zu wagen. Sie entscheidet über Glück und Unglück, Leben und Tod, und daher rührt der niederdrückende Eindruck, den dieses große Kunstwerk hinterläßt.

Denn es handelt sich hier nicht um einen Kampf gleichwertiger Gegner, sondern die ganze bürgerliche Welt bricht vor den Augen des Zuschauers in sich zusammen, ohne daß hinter ihr sich etwas Neues, Besseres dem Blicke zeigte. Die um jeden Preis behauptete bürgerliche Ehrbarkeit ist, wie in den älteren Familienstücken, die Hauptsache, aber während jene nur die vorteilhaften Außenseiten einer von festen Grundsätzen gestützten Gesellschaft zeigen, wird hier in das Innere hineingeleuchtet und bewiesen, wie vieles wertvolle Menschliche zugunsten des Scheins vernichtet wird und wie morsch die Stützen dieser Gesellschaft sind. Die unglückliche Klara, die ursprünglich dem Stücke den Namen geben sollte, ist das Opfer des Standes, dessen Anschauungen für sie die ewige Weltordnung bedeuten. Als sie sich vom Jugendgeliebten verlassen wähnte, verlobte sie sich, um dem Spotte zu entgehen und in sich selbst die Neigung zu dem vermeintlich Treulosen zu ersticken, ohne Liebe mit dem niedrigen Streber Leonhard. Ihr Geliebter kehrt zurück und hält sich ihr fern, weil sie Braut ist. Sie gibt sich dem Verlobten hin, weil er diesen Beweis ihrer Neigung verlangt, der nach den Anschauungen ihres Kreises unter Brautleuten nicht als schwerer Verstoß gelten kann. „Will sie mein Weib werden, so weiß sie, daß sie nichts wagt", hat er gesagt. Da ändert sich alles durch den vermeintlichen Diebstahl des Bruders, der Klaras Familie mit Schande bedeckt, und durch den Verlust ihrer kleinen Mitgift. Leonhard hebt die Verlobung auf, zumal da sich ihm die vorteilhafte Verbindung mit der häßlichen Nichte des Bürgermeisters darbietet, und Klaras Bitten können ihn nicht zu ihr zurückführen. Auch der Geliebte ist in dem Vorurteil des Standes völlig befangen und erklärt, als er Klaras Fehltritt erfahren hat: „Darüber kann kein Mann weg! Vor dem Kerl, dem man ins Gesicht spucken möchte, die Augen niederschlagen müssen? . . . Oder man müßte den Hund, der es weiß, aus der Welt wegschießen!" Statt Klara aufzurichten, wie es das natürliche Menschengefühl ihm vorschreibt, fordert er den Schurken, der doch auch nur aus der Moral seiner Kaste heraus handelt, zum Duell und wird von ihm erschossen.

Klara hat dem Vater geschworen, daß sie ihm keine Schande machen werde, und darum geht sie freiwillig in den Tod. Aber

auch dieses Opfer ist vergeblich gebracht, denn ihre Absicht, den Verdacht des Selbstmords zu vermeiden, wird zu nichte.

So wirkt alles zusammen, um sie und den Vater, dessen einziges Lebensziel die Aufrechterhaltung des fleckenlosen bürgerlichen Rufes ist, zu vernichten. In den Schlußworten des Meisters Anton: „Ich verstehe die Welt nicht mehr", erklärt sich die bürgerliche Moral bankerott; sie selbst geht vor unsern Augen zugrunde.

Mit „Maria Magdalene" beginnt das soziale Drama der Gegenwart, das die Gesellschaft schildert und ihre Gebrechen aufdeckt. Deshalb wird hier an Stelle der Handlung die Zustandszeichnung das Wichtigere, und eine neue Technik ist die Folge. Nur die letzten Stadien eines Schicksalsverlaufs, der durch die allgemeinen Zustände ebenso sehr wie durch die Eigenheit der beteiligten Menschen bedingt ist, werden vorgeführt, und von hier aus wird analytisch die Notwendigkeit alles Vorausgehenden abgeleitet.

Die hauptsächlichste Schwierigkeit dieser Technik beruht darin, alle notwendigen Voraussetzungen im Laufe der Handlung lückenlos, und zugleich ungezwungen dem Dialog sich einfügend, so mitzuteilen, daß die Spannung der Zuschauer bis zum Schlusse erhalten bleibt und die Handlung anhaltend fortschreitet.

Durch diese besonderen Bedingungen ist das moderne Gesellschaftsdrama der griechischen Tragödie in seinem Aufbau und in seiner typischen Charakterzeichnung verwandt, nur daß gemäß den komplizierten Bedingungen der Gegenwart die Menschen keine so einfachen Gebilde wie die der Griechen darstellen. Der Gesamteindruck ist in beiden Gattungen ein schicksalsmäßiger. Während sich aber dort die Gerechtigkeit des Weltlaufs bewährt, ist hier das Schlußergebnis die niederdrückende Überzeugung von der unbedingten und ausnahmslosen Wirkung der sozialen und naturwissenschaftlichen Gesetze, durch die das freie Handeln aufgehoben erscheint.

Ein solches Drama hatten schon die Vertreter des „Jungen Deutschlands" theoretisch angestrebt. Hebbel gelangt selbständig zu den gleichen, weit tiefer durch Denken und Erfahrung begründeten Forderungen und erfüllt sie in seiner „Maria Magdalene" vollkommener als die Vorgänger und mit denselben Mitteln wie sein bedeutendster Nachfolger Ibsen. In den Gesellschaftsdramen seiner mittleren Periode steht dieser durchaus auf den Schultern Hebbels.

So ist „Maria Magdalene" der Grundstein der neuen dramatischen Kunst, zugleich aber in anderer Beziehung der Abschluß der

alten. In der prachtvollen, wie aus Granit gemeißelten Gestalt des Meisters Anton erblicken wir den Nachkommen des Musikus Miller aus Schillers „Kabale und Liebe". Ihm fehlt jedoch das freudige Selbstvertrauen, der Kampfesmut und die derbe Heiterkeit der Ahnen. Die Stacheln, die der bürgerliche Mann in der Jugend des Standes nach außen trug, haben sich nach innen gewendet; er wagt es nicht, zu kämpfen, er denkt gar nichts über die Menschen, nichts Schlechtes, nichts Gutes, und nur in seinem Gefühl der bürgerlichen Ehre sieht er den Maßstab, den er an die Dinge legt. Er ist mit seinem großen heldenhaften Geiste in einen engen Kreis des Denkens gebannt und klammert sich an den Glauben, daß die bestehende Weltordnung gerecht und vollkommen ist. Bricht dieser Glaube zusammen, so muß er zugrunde gehen, er und sein Stand. Das zeigt sich an dem jüngeren Geschlechte, das neben ihm leichtsinnig und streberhaft aufwächst.

Dem tiefer Sehenden enthüllen sich in „Maria Magdalene" die Ursachen der Umwälzungen, welche die Gesellschaft seit den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts erfahren hat, nur daß hier noch nicht der Einfluß sichtbar wird, den bald darauf die neuen, durch die Entwicklung der Industrie entstehenden sozialen Mächte gewannen. Nicht mehr die oberen Stände, sondern die nach Gleichberechtigung verlangenden organisierten Arbeitermassen sind nun die Gegner, mit denen das Bürgertum zu ringen hat. Es öffnet sich der Blick auf ein neues bürgerliches Drama, das nun wieder nicht einen ruhenden Zustand, sondern den leidenschaftlichen Kampf zweier mächtigen Gegner schildert. Hierfür auf der Bühne einen so vollkommenen Ausdruck zu finden, wie ihn „Maria Magdalene" der Selbstvernichtung des Mittelstandes gewährt, bleibt als eine der größten künstlerischen Aufgaben dem zwanzigsten Jahrhundert vorbehalten.

Hebbels Gesellschaftskritik setzt sich fort in den beiden dramatischen Werken, die den Eindrücken seiner Reisezeit entstammten. In Paris erfreute er sich an dem reichen Leben, das ihn umrauschte. Er war zwar in einem kleinen Orte geboren und aufgewachsen, aber seinem Wesen und seinen Neigungen nach ein Großstadtmensch, der sich dauernd nur im vollen Strome bewegten öffentlichen Lebens behagte. Als er dann nach Rom ging, konnten die Ruinen, die einst zu Goethe eine so begeisternde Sprache redeten, ihm nur von versunkener Größe erzählen. Der tiefe moralische Verfall und die erbärmliche Regierung bestätigten ihm hier und in dem benach-

barten Königreich Neapel, wo er später weilte, seine Anschauung von der Unheilbarkeit der Weltzustände, und von neuem suchte er Bilder der Gegenwart zu gestalten, in denen sie sich abzeichnen sollten.

Im November 1845 hatte er, durch einen Zufall festgehalten, in Wien die zweite Heimat gefunden. Erst ein Jahr später regte sich in ihm wieder der Schaffenstrieb, und er schrieb nun die beiden in Italien spielenden Gegenwartsdramen: die Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sizilien" und das Trauerspiel „Julia". Aus der Sphäre des Abscheulichen, des schlechthin Entsetzlichen, das Hebbel als Folge der modernen Zustände gilt, sind beide genommen. Im ersten soll das Grundelement des Humors das Schreckliche so mit dem Bizarren versetzen, daß eines wie das andere nur noch gemäßigt wirkt. Das Furchtbare tritt in der niedrigsten Gestalt auf, indem hier der verrottete Polizeistaat das Schicksal bedeutet, und zugleich stellen die Gegensätze der wirtschaftlichen Ungleichheit die furchtbare Gefahr des einseitig wachsenden Reichtums dar. Die Wirkung dieser Mischung des Grausigen und Komischen kann nur durchaus widrig sein.

Ganz ähnlich steht es mit der „Julia", die ebenfalls italienische Zustände vor 1848 wiedergeben soll. In derselben Lage wie Klara in Hebbels bürgerlichem Trauerspiel befindet sich die Heldin; ihr Vater ist auch, wie Meister Anton, ein Mann, der sich selbst für einen Gerechten hält, aber die Lösung des Problems wird dadurch kompliziert, daß anderes hineinspielt. Schon wird hier das Thema der Verantwortung dem kommenden Geschlechte gegenüber angeschlagen, indem der durch Ausschreitungen zerrüttete Graf Bertram die Heirat zwischen Leben und Sterben, zwischen gesunder Jugend und abgelebter Schwäche für die „Mutter der Gespenster" erklärt. So klingt nicht nur der Gegenstand, sondern auch, durch Zufall, der Titel eines der bedeutsamsten Werke Ibsens vor.

Die künstlerische Herrschaft über den Stoff, die Klarheit und Sicherheit im Erfassen des Wirklichen fehlt hier dem Dichter, und so muß die „Julia" bei aller historischen Bedeutung, trotz der Bilder von unnachahmlicher Größe und Schönheit, die Otto Ludwig mit Recht an ihr rühmt, ebenfalls als mißlungen gelten.

Die bittere Verzweiflung, die aus dem Werke spricht, ist ein Nachhall der Jugendjahre Hebbels. Als er das „Trauerspiel in Sizilien" und die „Julia" schrieb (1846), war schon der Druck der Not von ihm genommen, er hatte in Wien eine zweite Heimat, in der edlen

Schauspielerin Christine Enghaus eine Lebensgefährtin gewonnen, wie er sie brauchte. Nicht unbesiegbare Leidenschaft hatte ihn zu ihr hingeführt, weil, wie er sagte, der ganze Mensch in ihm der Poesie angehört, derjenigen Kraft, die das Bedeutsamste ist, denn aus ihr allein entspringe sein eigenes Glück und der Nutzen, den die Welt von ihm ziehen könne.

Was er nun noch dichtete, sollte nicht die ewigen Gegensätze in der zufälligen Gestalt, die die Verhältnisse der eigenen Zeit ihnen gaben, verkörpern, sondern er wählte vorzugsweise Wendepunkte der Geschichte, wo diese Gegensätze in Gestalt zweier Zeitalter und ihrer Weltanschauungen im stärksten Anprall zusammenstießen.

So entstanden die großen Werke seiner letzten Periode, an ihrer Spitze „Herodes und Mariamne" (1847—1848). Herodes, den das Schicksal an die Stelle der historischen Entwicklung gestellt hat, wo die heidnisch-jüdische und die aufdämmernde christliche Welt gleichzeitig sichtbar sind, sieht in der Gattin, entsprechend der alten untergehenden Anschauung, nur das kostbare Besitztum; sie aber liebt ihn mit einer andern, ihm unverständlichen neuen Liebe, die in der Hingabe ihr Glück sucht. Daraus entspringt der Konflikt dieses tiefsinnigen Dramas, und er wird verstärkt durch die allgemeinen Zustände und die besonderen des von Rom abhängigen jüdischen Vierfürsten, in dem das Blut seiner großen Vorfahren, fieberhaft erregt, stürmt, und auf dem der Fluch der alten egoistischen Moral und der inneren Einsamkeit, die ihr entspringt, lastet. Ein welthistorisches Drama im höchsten Sinne ist „Herodes und Mariamne" geworden. Nicht die „Eifersucht, das größte Scheusal" zu schildern, wie es vorher Calderon an demselben Stoffe getan hatte, sondern die historische Anekdote zum Ausdruck notwendigen menschlichen Verhaltens zu machen, war Hebbels wohlgelungene Absicht.

Mariamne wird enthauptet, aber das, was in ihr war, lebt fort, und als Herodes unmittelbar danach den bethlehemitischen Kindermord befiehlt, um den Messias dieser neuen Welt zu vernichten, kann sein blindes Wüten ihren Sieg nicht aufhalten.

In dieser Tragödie hat Hebbel sichtbar nach jener reinen Schönheit der Form gestrebt, die Goethes und Schillers Werke schmückt, ohne aber von seiner Eigenart etwas aufzugeben. Er verzichtet jetzt auf die rohen Ausbrüche der Kraft, auf die spitzfindige Dialektik, auf die Hervorhebung des Fremdartigen in den Charakteren, und wenn anscheinend derartiges zurückgeblieben ist, so rührt dieser

Eindruck in Wahrheit nur davon her, daß Hebbel tiefer als einer der früheren Dramatiker in den unentzifferbaren Urgrund der Persönlichkeit hinabsteigt und dort Züge entdeckt, die auf den ersten Blick kraus und willkürlich anmuten.

Voll hoher Bedeutsamkeit sind auch die beiden scheinbar mit leichter Hand hingeworfenen Stücke „Der Rubin" (1849) und „Michel Angelo" (1850). Der „Rubin" birgt im Gewande des orientalischen Märchens so reichen Tiefsinn, daß er kaum völlig auszudeuten ist und zumal für das oberflächliche Wiener Publikum ebensowenig zugänglich war, wie das verwandte Lustspiel Grillparzers „Weh' dem, der lügt". Das Recht des Höherbegabten gegenüber der Masse und die Entschuldigung der Anmaßung der Geringeren ist der Gegenstand des „Michel Angelo". Eine im höchsten Gerechtigkeitsgefühl das Selbstbewußtsein nicht verleugnende heitere Künstleranekdote „im himmelblauen Stil", ist dieses Stück für die volle Erkenntnis Hebbels unentbehrlich, so wenig es als Kunstwerk neben seinen großen Werken gilt.

Das Recht der Gesamtheit gegenüber dem einzelnen hat Hebbel auch für die freiesten der Erdensöhne, die Künstler, als unbedingt bestehend angenommen. Den Wert hervorragenden Menschentums bestimmte er allgemeiner in der Tragödie „Agnes Bernauer" (1851), in der die Schönheit an sich die Tragik bedeutet. Agnes Bernauers Schönheit ist nach Hebbels spitzfindiger Annahme ein Vorrecht, das sich das Individuum der Gesamtheit gegenüber anmaßt; sie entfacht die heftigsten Leidenschaften und richtet in ihrer Unschuld größeres Unheil an als der schwärzeste Sünder.

Hebbel selbst hat den Gehalt des Dramas so ausgesprochen: „Es ist darin ganz einfach das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft dargestellt und demgemäß an zwei Charakteren, von denen der eine aus den höchsten Regionen hervorging, der andere aus der niedrigsten, anschaulich gemacht, daß das Individuum, wie herrlich und groß, wie edel und schön es immer sei, sich der Gesellschaft unter allen Umständen beugen muß, weil in dieser und ihrem notwendigen formalen Ausdruck, dem Staat, die ganze Menschheit lebt, in jenem aber nur eine einzelne Seite derselben zur Entfaltung kommt. Das ist eine ernste bittere Lehre, für die ich von dem hohlen Demokratismus unserer Zeit keinen Dank erwarte; sie geht aber durch die Weltgeschichte hindurch, und wem es gefällt, meine früheren Dramen in ihrer Totalität zu studieren, statt bequemerweise bei dem einzelnen stehen zu bleiben, der wird

sie auch dort schon vernehmlich genug, soweit es der jedesmalige Kreis gestattete, ausgesprochen finden."

Wie bei den übrigen schon vor Hebbel behandelten Stoffen, unterscheidet er sich auch hier in der Auffassung durchaus von seinen Vorgängern; nicht aus dem Streben nach Originalität, sondern weil er das Wesen der Dinge tiefer zu ergründen weiß.

Alle Früheren hatten Agnes Bernauer, die unglückliche schöne Baderstochter von Augsburg, als Märtyrerin verherrlicht, ihren Mord als eine Tat der Rachsucht, des Patriotismus, oder des grausamen Standeshochmuts hingestellt. Hebbel weist die Notwendigkeit ihres Todes zugunsten des höheren Interesses nach. Er zeigt, daß der Herzog Ernst, der sie töten läßt, sein menschliches Fühlen für den Staat aufopfert, daß seiner echten Größe die Tragik heroischen Verzichtens innewohnt. Er zeigt weiter, daß der Sohn, der den Besitz der Geliebten über alles setzt, erst für das Herrscheramt, zu dem er geboren ist, erzogen werden muß. Agnes' Tod bedeutet für ihren Gatten in ähnlicher Weise den Sieg des Pflichtbewußtseins über egoistisches, sinnliches Begehren, wie der Tod der Jüdin von Toledo für den König in Grillparzers Drama. Agnes fällt als Opfer ohne Schutz und ohne Kampf, und ihr Tod, der nicht den Schluß, sondern den Mittelpunkt der Tragödie bildet, kann die große aufrichtende Wirkung des Ganzen nicht beeinträchtigen. Dadurch unterscheidet sich „Agnes Bernauer" am stärksten von „Maria Magdalene", der sie im übrigen durch ihren geschlossenen knappen Aufbau, ihren Reichtum an Einzelzügen und die zwingende Beweiskraft der Motivierung am nächsten steht. Die Sprache ist noch schlichter als in dem Jugendwerke, glücklich durch einen leisen altertümlichen Hauch aus der Zeit der Handlung gefärbt.

Das weibliche Fühlen in seiner Urtiefe zu erfassen war Agnes so wenig wie eine der früheren Frauengestalten Hebbels geeignet, weil bei ihnen allen besondere Bedingungen der Persönlichkeit das für ihr Geschlecht Allgemeingültige gleichsam nur durch einen Nebel hindurchscheinen lassen. „Gyges und sein Ring" (1854) zeichnet eine Frau, die, völlig von der Welt abgeschieden, ohne jede äußere Störung sich in der größten Einseitigkeit nach der spezifisch weiblichen Seite hin entwickelt. Ihr übertriebenes Schamgefühl empfindet schon den Blick eines Fremden als Befleckung, die um jeden Preis ausgelöscht werden muß. Vielleicht ist hier die Keuschheit ins Paradoxe übertrieben, aber alles fließt dann folgerichtig aus diesem, Rhodope vollkommen beherrschenden Gefühl hervor.

Sie sagt sich: Nur mein Gatte darf mein Antlitz erblicken; so muß der, welcher es erblickt hat, mein Gatte werden und deshalb zuvor meinen früheren Gatten ermorden. Mit dem Mörder aber kann ich unmöglich in ehelicher Gemeinschaft leben. Und sie ersticht sich vor dem Altar, nachdem durch die Vermählung mit Gyges die Verletzung ihres Keuschheitsgefühls gesühnt ist.

Kandaules, der Gatte, erscheint nicht nur, wie in der bei Herodot erzählten Sage, als Renommist. Hebbel leitet sein Handeln aus den tiefsten Beweggründen seiner Natur ab. Als Nachkomme eines großen Geschlechts, als letzter der Herakliden will er für sein Volk eine neue Zeit heraufführen. Ihm fehlt die Pietät gegen die überlieferte Sitte, gegen das Historische, wie den Aufgeklärten, den Liberalen; er entwertet die alten Werte, ohne neue an ihre Stelle setzen zu können.

Hebbel glaubte, hier den Durchschnittspunkt gefunden zu haben, in dem die antike und die moderne Atmosphäre ineinander übergehen. Einen Konflikt, wie er nur in jener sagenhaften Zeit entstehen konnte, meinte er auf eine allgemein menschliche, allen Zeiten zugängliche Weise gelöst zu haben. Er wollte dem Drama keinen ideellen Hintergrund geben, aber zu seiner größten Überraschung stieg nach der Vollendung plötzlich, wie eine Insel aus dem Ozean, die Idee der Sitte als die alles bedingende und bindende daraus hervor.

In der Tat liegt darin ein Mittel zum vollen Verständnis der seltsamen Dichtung. Ein anderes finden wir in der Vergleichung Rhodopes mit der scheinbar von ihr so weit entfernten Gestalt der Nora im „Puppenheim" Ibsens, an die schon Hebbels Mariamne denken läßt. Hier wie dort wird die schlummernde, traumhaft das Leben als ein Gegebenes hinnehmende Seele einer Frau aufgeweckt zu selbständigem Leben und Empfinden — hier wie dort glaubt der Mann an ihr einen Besitz zu haben, mit dem er nach Belieben schalten darf, und muß seinen Irrtum aufs schwerste büßen. In beiden Dramen wird das Recht der Frau auf Achtung ihrer Eigentümlichkeit beansprucht und siegt am Schlusse. Aber während bei Ibsen alle Linien im klaren und kalten Lichte der Wirklichkeit scharf hervortreten, taucht Hebbel seine Gestalten in die dämmernde Beleuchtung des Mystischen. Der Ring des Gyges, der für den eigentlichen Zweck des Dichters überflüssig ist, erfüllt die Aufgabe, das Gefühl geheimnisvoller Naturzusammenhänge, eines für die Vernunft unauflösbaren Rätsels in den Erscheinungen, zu erwecken. Hebbel

dachte daran, das Drama auf das französische Theater zu bringen, und gewiß hat er mit seinen Worten recht, daß es äußerlich dem Racine so nahe steht, wie innerlich fern. Denn ebenso wie bei dem großen französischen Tragiker verbindet sich auch hier mit strengen, der Antike entlehnten Formen eine weiche, durchaus moderne Gesinnung, eine tiefe Innerlichkeit, und dem Ideal der klassizistischen Kunst, der edlen Einfalt und stillen Größe der Alten, ist kaum eine neuere Dichtung in ihrer Form so nahe gekommen, wie diese.

Nur einem in sich völlig gefestigten, alle Mittel seiner Kunst beherrschenden Dichter konnte ein solches Werk gelingen. Die günstigen häuslichen Verhältnisse Hebbels, die Anerkennung seines Schaffens durch wenige, aber die Besten, das eigene Gefühl der Reife, ließen ihn jetzt mit höchster Dankbarkeit nach oben blicken. Bittend ruft er aus:

„Götter öffnet die Hände nicht mehr, ich würde erschrecken,
Denn ihr gabt mir genug; hebt sie nur schirmend empor!"

Nun sammelte er seine ganze Kraft zu einem Drama, in dem er seinem Volke die Nibelungen, die größten Gestalten der deutschen Sage, auf der Bühne vor Augen stellen wollte.

Vor ihm hatten schon Fouqué und Raupach um diesen Preis gerungen, eben war die große Nibelungendichtung Richard Wagners entstanden. Bescheiden beschränkte Hebbel seine Absicht darauf, den dramatischen Gehalt des alten Epos flüssig zu machen. Allein, trotzdem er den poetisch-mythischen Gehalt nicht ergründen wollte, konnte er seiner ganzen Natur nach das Mythische nicht völlig ausschalten. Fünf Jahre, von 1855 bis 1860, verbrachte er in freilich oft unterbrochener Arbeit über dem Werke, und es entstand eine Trilogie von elf Akten.

Hebbel verzichtete auf die geheimnisvollen Hilfsmittel der nordischen Sage (Siegfrieds doppelte Vermählung, der Trank des Vergessens), weil sie seiner, schwerlich zutreffenden, Ansicht nach einem modernen Publikum zu viel zugemutet hätten, und ließ die Menschen in voller Freiheit handeln. Er löste die Basreliefs des alten Liedes von der Wand und führte das Ungeheuerliche auf das Allgemein-Menschliche zurück, ohne den Kern anzutasten, weil er sich hier als Dolmetscher eines Höheren fühlte. „Man muß", sagt er, „bei einem solchen Stoffe auf neun Zehntel der Kultur Verzicht leisten und mit dem Rest doch auskommen, ohne trocken zu werden. Daß ich mich selbst verleugnet habe, wird eine gerechte Kritik früher oder später einräumen, ich wollte dem Publikum bloß das große National-Epos ohne eigene Zutat dramatisch näher rücken."

Man braucht nur Geibels „Brunhild", die während der Entstehung von Hebbels Drama erschien, mit diesem zu vergleichen, um zu erkennen, daß jeder Versuch, die Vorgänge, die Gestalten und den Geist des Nibelungenliedes dem modernen Fühlen zu nähern, dem Stoffe seine Größe und seinen eigentümlichen Charakter nimmt. Dort wurde Brunhild zu einer gefallsüchtigen, wegen verschmähter Liebe sich rächenden Frau, bei Hebbel erscheint sie in ihrem Fühlen riesenhaft; sie und Siegfried sind die letzten eines absterbenden Geschlechts.

Wieder stehen wir, wie so oft bei Hebbel, an der Wende zweier Weltalter. In Hagen stellt sich das alte dar mit seiner Härte, seinem Mangel an höherer Sittlichkeit, seinem ungezähmten Haß und Neid, und selbst die Treue wird ihm zur Schuld. Die Nibelungen müssen untergehen, weil der Meineid an Siegfrieds Leiche sie alle als verblendete, in enger Selbstsucht befangene Menschen gezeigt hat. Krimhild, die in ihrer stillen Milde der neuen Zeit angehört, stirbt innerlich ab und hat in verzweifelter Zerrissenheit das Rächeramt zu vollziehen.

Die neue Epoche des Christentums verkörpert am Schlusse Dietrich von Bern, heldenhaft, aber demütig, selbst als die Kronen der Welt in seine Hand gelegt werden.

Auch der gewaltigen Kraft Hebbels ist es nicht gelungen, den epischen Charakter des Nibelungenstoffes zu überwinden. Auch bei ihm überwiegt das Geschehen die inneren, im Handeln zum Ausdruck kommenden Vorgänge, obgleich der kräftige Zusammenprall der Gegensätze an den Höhepunkten und die gerade hier bewundernswerte Tiefe der Charakteristik den Anschein des Dramatischen hervorruft. Wenn die „Nibelungen" gegenwärtig auf der Bühne unter allen Werken Hebbels nach „Maria Magdalene" am häufigsten erscheinen und den größten Beifall finden, so verdanken sie das dem nationalen Gehalt und der Verständlichkeit der Zeichnung, die von dialektischer Erörterung schwerer Probleme nicht durchsetzt und übersponnen wird, wie es in den früheren Dramen des Dichters so häufig geschah.

Einen echt dramatischen Stoff, der schon eine Anzahl von Dichtern, unter ihnen Schiller, angezogen hatte, ergriff Hebbel im „Demetrius" (1855—1863), aber auch ihm nahm der Tod (am 13. Dezember 1863) die Feder aus der Hand, ehe das Werk vollendet war. Anfänglich hatte ihn, wie so viele, die Absicht angeregt, Schillers Bruchstück zu ergänzen. Damals war in weiteren Kreisen nur jener für

die Ausführung unbrauchbare Entwurf der Fortsetzung bekannt, den Körner aus Schillers hinterlassenen zahlreichen und stark voneinander abweichenden Plänen zusammengestellt hatte. Aber auch abgesehen davon, hätte die gänzlich verschiedene Natur Hebbels es ihm unmöglich gemacht, im Geiste Schillers fortzufahren, und bald kam er zu der Überzeugung, es könne ebensowenig jemand dort anfangen weiter zu dichten, wo Schiller aufgehört, als jemand dort zu lieben anfangen könne, wo ein anderer aufgehört. Noch dazu meinte er fälschlich, durch Körners Andeutungen verführt, daß Schiller seinen Helden in den letzten Akten als bewußten Betrüger um die Behauptung seines unrechtmäßigen Thrones habe kämpfen lassen wollen, was nicht zutraf.

So baute er denn sein Werk ganz selbständig auf, ließ, wie Schiller in seinem ursprünglich geplanten ersten Akte, den Helden zuvörderst in der Niedrigkeit erscheinen und mischte in dieses Bild die Stimmungen der eigenen schweren Jugendzeit hinein.

Sein Demetrius ist in dem Augenblicke vernichtet, als er die Unrechtmäßigkeit seines Anspruchs auf die Krone erkannt hat, und denkt nur noch an die Rettung der Freunde, die ihm ihre Hilfe geliehen haben. Er geht daran zugrunde, daß er für den Beruf des Usurpators, den ihm das Schicksal aufzwingt, zu edel und zu rein ist. Aber diese Lösung bringt die Gefahr mit sich, daß der Held dem Schicksal ohne Gegenwehr zum Opfer fällt und so an die Stelle mächtiger Tragik das drückende Gefühl des Untergangs einer reinen, schuldlosen Natur tritt.

Es sei daran erinnert, daß Hebbel schon früher in Genoveva, Maria Magdalene, Agnes Bernauer und Rhodope ähnliche Schicksale dargestellt hat, aber dort waren in Golo, Meister Anton, dem Herzog Ernst und Kandaules ihnen Gestalten zur Seite gestellt, deren leidenschaftliche Energie den Mangel der Kraft in den weiblichen Charakteren ausgleichen konnte. Außerdem waren jene Opfer des Schicksals sämtlich Frauen, deren Geschlecht an sich das Fehlen energischen Widerstandes leichter verschmerzen läßt.

Neben den vollendeten Werken Hebbels ragen in seiner Werkstatt wie gewaltige, vom Meißel nur roh bearbeitete Granitblöcke, eine Anzahl von unausgeführten dramatischen Gestaltungen sagenhafter und historischer Vorgänge auf. Aus den Jugendjahren vor der „Judith" stammt der „Mirandola", eine Vorstudie zur „Genoveva" und, ebenso wie „Der Vatermord" (1831), von den damals herrschenden Moderichtungen des Räuber- und Schicksalsdramas

beeinflußt. In München treten vor sein Auge eine Reihe großer historischer Persönlichkeiten: Julian Apostata, die Jungfrau von Orleans, Napoleon — Gestalten, von denen dann manches auf Holofernes, Judith und Herodes überging. Weiter Alexander der Große, in seinem Innern zerrissen durch den Zweifel, ob er der Sohn Philipps oder des Jupiter Ammon sei, ferner, lange Zeit hindurch abwechselnd als Drama und als Roman geplant, „Die Dithmarschen", das Bild der eigenen Volksgenossen des Dichters in ihrer trotzigen Freiheitsliebe, die sich in der Schlacht bei Hemmingstedt gegen die Dänen glänzend bewährte.

Der größte unter diesen Plänen war der zum „Moloch", von 1837 bis an Hebbels Tod hin immer wieder erwogen und in immer neuen Versuchen doch nicht ausgestaltet, sicher die tiefste Idee unter allen, die in dem Dichter aufkeimten, aber gerade deshalb der Versinnlichung die höchsten Schwierigkeiten bietend. Er wollte darin den Entstehungsprozeß der durch den ganzen Verlauf der Geschichte fortdauernden, wenn auch durch die Jahrhunderte beträchtlich modifizierten religiösen und politischen Verhältnisse veranschaulichen. Rom, Karthago, die deutschen Urzustände sollten den Hintergrund bilden, das Thema war der Eintritt der Kultur in die barbarische Welt. Von Hiram, einem Flüchtling des von den Römern zerstörten Karthagos, wird der Glaube an den Moloch, den von ihm mitgeführten eisernen Klumpen, benutzt, um die Barbaren den Gebrauch ihrer körperlichen und geistigen Kräfte zu lehren, sie den Wert der Kultur erkennen zu lassen und sie zu Werkzeugen seiner Rache zu bilden, indem er die Sehnsucht nach Italien in ihnen erweckt. Aber der blinde Götzenglaube an den Moloch wächst zu einer inneren Macht, die Hiram selbst anerkennen muß, und als deren Opfer er fällt. So stellt sich hier die Gottesidee in ihren Anfängen dar, wie sie aus furchterfüllter Anbetung des Unbekannten zu dem mächtigsten Faktor des Seelenlebens wird.

Die weiteren Entwicklungsstadien der Menschheit bis zur Gegenwart sind der Hauptgegenstand von Hebbels vollendeten Dramen und den weit zahlreicheren Entwürfen. Das betrifft z. B. das große Fragment „Die Schauspielerin" (1848—1850). Eine Frau will deshalb, weil der Mann, den sie liebte, ihrer unwürdig war, sich an dem ganzen Geschlechte rächen. Sie wird Schauspielerin, um durch die Gestalten der Dichtung Liebe zu entzünden, ohne sie zu erwidern. Aber eine neue Leidenschaft zu einem andern Manne entsteht in ihr; dieser will im Duell mit dem Nichtswürdigen

sein Leben für sie wagen und aus Sorge um den Geliebten rechnet sie nun dem Geschlechte nicht mehr an, was das Individuum verbrochen hat. In Eugenie, der Schauspielerin, setzt sich das freie Weib mit seinen Rechten durch, mit seinen neuen Gefühlen; sie empfindet die Befleckung der Seele schwerer, als die des Leibes, sie verlangt für sich das Recht unbeschränkter Bestimmung über ihr Schicksal, gleiche Achtung wie der Mann.

Hier scheint die Lösung einer der Hauptfragen der Gegenwart versucht zu sein; aber der Schein trügt, denn der Kampf der Geschlechter wird nicht beendet, sondern nur in eine andere, edlere Form hinübergeführt.

In dem phantastischen Zukunftsbilde „Zu irgend einer Zeit" (1843—1848) hat Hebbel auch in die dunkle Ferne hinauszuleuchten gesucht. Das satirische Gemälde zeigt die Menschheit durch den Kommunismus wieder auf die Stufe der Tierheit zurückgesunken, auf der jeder Individualismus verschwunden ist und die blinde Notwendigkeit allein herrscht.

Auch in diesen Ansätzen, die eine künstlerisch genügende Gestaltung kaum erhoffen lassen, zeigt sich doch allenthalben das, was Hebbel von der großen Masse der Dichter seiner Zeit unterscheidet, nämlich das Streben, die Menschen durch Behandlung der tiefsten Lebens- und Gesellschaftsprobleme innerlich zu erschüttern und zu bereichern, nicht aber einem äußeren Schönheitskultus zu huldigen und das Bedürfnis nach leidenschaftlichem Erleben durch die alten, abgenutzten Konflikte und ihre konventionellen Lösungen zu befriedigen.

Solange die große Masse der Zuschauer nur solche Forderungen im ernsten Schauspiele erfüllt sehen will, kann Hebbel ihr Dichter nicht sein, trotzdem es bei ihm gewiß nicht an äußerem dramatischen Leben und sinnlicher Fülle der Darstellung fehlt. Er selbst hat in seinen zahlreichen kritischen Arbeiten sein Wollen und dessen Berechtigung überzeugend dargelegt, zumal in den drei großen Aufsätzen „Mein Wort über das Drama" (1843), „Vorwort zu Maria Magdalene" (1844) und „Über den Stil des Dramas" (1847). Schon bei seinen Lebzeiten hat er begeisterte Anhänger gefunden, und ihre Zahl ist noch stetig im Wachsen begriffen, aber die allgemeine Anerkennung Hebbels als des größten deutschen Dramatikers nach Schiller ist noch nicht erfolgt, und es läßt sich nur wünschen, daß eine nicht zu ferne Zeit sie bringen möge.

Die Hindernisse, die in seinem Pessimismus, seiner Bevorzugung des Anormalen vor dem Allgemein-Gültigen, in der Mischung von sinnlicher Glut und kalter dialektischer Erörterung, der Einkleidung

moderner Probleme in historische Gewänder beruhen, sind leichter zu überwinden, als die Dunkelheit seiner psychologischen Voraussetzungen, deren Fäden oft nur mit Mühe verfolgt werden können. Aber gerade in diesem Punkte hat der größte seiner Nachfolger, Ibsen, den früheren passiven Widerstand gebrochen, und so sind heute die Schwierigkeiten für das volle Verständnis Hebbels nicht mehr so hoch, wie bei seinen Lebzeiten, als er auf der Bühne fast allein stand.

Otto Ludwig.

Der einzige, der Hebbel in dem ernsten Streben nach einem zeitgemäßen, durch inneren Gehalt und Kunstwert vollwichtigen Drama hätte zur Seite treten können, war Otto Ludwig, der am 11. Februar 1813 zu Eisfeld in Thüringen geboren war und nach langer schwerer Krankheit in Dresden am 25. Februar 1865 starb. Aber der Mangel an zusammengefaßter, unbeirrt dem Ziele künstlerischen Schaffens zustrebender Kraft, das Ringen mit den technischen Problemen und die Unsicherheit des Urteils über die eigenen Leistungen nahm ihm die Möglichkeit, in einer längeren Reihe von großen Werken seine künstlerische Eigenart auszuprägen. Er sagte: „Das Schöne wird nie fertig, immer könnt' es noch schöner sein."

In unablässigem Grübeln zerstörte er sich die Fähigkeit des Hervorbringens, und es war eine Tat der Verzweiflung, daß er sich schließlich an Shakespeare als den in allem unbedingt mustergültigen Dramatiker anklammerte. Mit einem gewissen Rechte sind deshalb seine hinterlassenen Erörterungen über das künstlerische Schaffen „Shakespeare-Studien" betitelt worden, obwohl sie keineswegs ausschließlich Shakespeare gelten.

In manchen Beziehungen steht Ludwig dem Altersgenossen Hebbel sehr nahe: in der Abweisung des klassizistischen Schönheitsdramas („Schön ist alles, nichts ist häßlich, wenn's nur an seiner rechten Stelle steht"), in dem Verlangen nach zeitgemäßem Inhalt, der Aussöhnung von Kunst und Leben, in der Erkenntnis, daß die Geschichte des Tragischen sich als eine Geschichte der ethischen Interpretation der seelischen Konflikte darstellt.

Aber er lehnt das Problemdrama ganz ab und will von der Dichtung nicht zu Gedanken, sondern zu Stimmungen hingeleitet werden. In dem Einflusse der Philosophie und der Antike sieht er die Ursachen, die Schiller und seine Nachfolger vom wahren Wege abgeführt haben. „Aus der Irre, in die wir durch die Reflexion geraten sind, kann uns", wie er sagt, „nur Reflexion

befreien; wir müssen uns durch sie von ihr befreien." Unsere großen Dichter hatten sich eine andere Aufgabe gestellt als die dramatische, das Drama war ihnen nur Mittel, und es hat dafür büßen müssen. Nun gilt es, den Weg zum Drama zurückzufinden, die dramatische Aufgabe der Zeit zu erkennen, und diese sieht er in der Unterdrückung des Lyrischen und Idyllischen und in der Neubildung der großen Leidenschaften und der männlichen Tatkraft. Aus dem gegenseitigen Verhältnisse des Dichters, der Schauspieler und des Publikums, der wesentlichen Faktoren des Dramas, will er seine Technik entwickeln, und er gelangt zu der Erkenntnis, daß das Drama zu den gemeinen Bedürfnissen der Menge herniedersteigen müsse, die, wie Ludwig sagt, das Theater besucht, nicht um von den Mühen des Lebens, sondern von dem Leben selbst auszuruhen. Der Dichter soll allen etwas bringen. Indem er fortwährend die Gesamtheit der menschlichen Kräfte in ein lebendiges Spiel versetzt — denn jene verschiedenen Anforderungen gehen wesentlich aus dem einseitigen Vorwiegen einer derselben hervor — stellt er in dem einzelnen Zuschauer, wie sehr besondere Lebensstellung, Erziehung, Lebenserfahrungen, besondere tägliche Berufsarbeit ihn auch zerstückelten und unter höchstmöglicher Ausbildung einzelner Bruchteile seines Wesens die anderen in Übungslosigkeit verkümmern ließen, wenigstens für die kurze Zeit der vollen Kraft seines Zaubers, die ursprüngliche Ganzheit des Menschen wieder her.

In dem Dichter Otto Ludwig ist der stärkste Trieb der nach Wahrheit, nach unverfälschter Wiedergabe der Wirklichkeit. Wie nahe er diesem Ziele kam, lehrt sein erstes aufgeführtes Drama „Der Erbförster" (1845—1849). Wie alle Dichtungen Ludwigs ist auch diese langsam und unter großen Mühen aus einer Fülle von Entwürfen emporgewachsen. Seine eigenen Forderungen geben zugleich das Wesen des Stückes: „Die Motive schnell aufeinanderfolgend und dringlich. Keine Spur von Weichlichkeit, eine Gestalt immer kräftiger als die andere, aber keine abenteuerlich. — Sprache kernig, volksmäßig, anschaulich, derb, sprichwörtlich, kurz: lutherisch. — Der rauschende Wald muß dem Stücke stets über die Schulter sehen. — Schöne, nicht zu enge Wirklichkeit." Aber wenn Ludwig weiterhin fordert, das Stück müsse „ohne Nachlaß wachsen, in Iffland zu wurzeln scheinen und mit dem Wipfel an Shakespeare rühren, und alles solle plan sein, nichts — weder in Charakter noch Situation — gesucht oder abenteuerlich", so hat er dem eigenen Anspruch nicht zu genügen vermocht.

Der Oberförster Christian Ulrich ist eine ähnliche Natur, wie Hebbels Meister Anton. Wie jener in seinem Denken durch das Standesbewußtsein und die den unteren Ständen eigentümlichen Begriffe von Recht und Ehre eingeschränkt wird, verschwindet diesem die Wirklichkeit und ihre Bedingungen hinter den dichten grünen Bäumen seines Forstes, mit dem sein Leben verwachsen ist.

Während er sein Recht zu behaupten glaubt, begeht er nicht nur eine Reihe von schweren Unrechtmäßigkeiten, auch sein klares Auge verliert die Fähigkeit der scharfen Unterscheidung, er wird dadurch eine Beute unglücklicher Zufälle, die ihn zum Verbrecher, zum Mörder seiner Tochter machen. Aber hier waltet nicht das Schicksal wie bei Werner und Müllner, wo eine unglückselige Verknüpfung kleiner Umstände das Fürchterlichste bewirkt, sondern diese Zufälle werden nur bedeutsam, weil ein aufs höchste gereiztes Gefühl die Überlegung vernichtet und einen vorher ruhigen Mann zum unbesonnenen Handeln im wilden Jähzorn treibt. Shakespeares „Othello" ist sichtbar das Vorbild dieser Entwicklung. Wie dort, ist auch im „Erbförster" die ungeheure Verblendung, die Selbstzerstörung des Helden der eigentliche Inhalt des Dramas, und sie steigert sich so lange, bis sie ihn völlig überwältigt hat.

Um so tiefer wirkt diese Tragödie, da sie sich der Formen des bürgerlichen Trauerspiels bedient, das der gewaltigen, die höchste tragische Erschütterung bewirkenden Leidenschaft so selten Raum gibt, und da die Menschen in Sprache und Gebaren schlicht und naturwahr, ohne jedes Pathos auftreten. Der Schwierigkeit, in dieser Beschränkung einen Schicksalsverlauf anschaulich und überzeugend darzustellen, ist Ludwig freilich nicht Herr geworden; das Kleinliche in den Motiven der letzten Akte läßt den Zuschauer die großen Absichten des Dichters verkennen, und die Handlung scheint in ihrem zweiten Teile mehr von außen als von innen her ihren Antrieb zu empfangen. Doch ist dieser Mangel vom Standpunkte Ludwigs aus nebensächlich, denn er erstrebte ja im Kunstwerke die Entfaltung einer Stimmung, alles andere war ihm nur Mittel dazu, und er forderte, daß, wer das Wesen des Werkes bestimmen wolle, sich an den Eindruck, nicht an das Mittel halten müsse.

Aus der Natur der Berge und ihrer Menschen, der Weltabgeschiedenheit des Forsthauses, dem „Milieu", ergibt sich die seltsam gemischte Wirkung des „Erbförsters": frische würzige, die Brust weitende Waldluft, freie schöne Gottesnatur, und in den Menschen dumpfe Beschränktheit, nichtiges Wollen und kleinliches Vollbringen.

Die beiden ersten Faktoren des Dramas, der Dichter und der Schauspieler, kommen hier zu ihrem Rechte, aber der Anspruch des Publikums auf klar einleuchtenden, unmittelbar erfaßbaren Ausdruck der Absichten des Dichters ist nicht erfüllt.

Als eine Kriegserklärung gegen die Unnatur und die konventionellen Manieren der jetzigen Theaterpoesie sowohl als der Schauspielkunst hat Otto Ludwig seinen „Erbförster" bezeichnet. Aber es fehlte diesem Aufruf an sein Volk die überzeugende Kraft, um die große Masse zu seinen Fahnen zu locken, wenn auch einzelne der Besten ihm zujauchzten.

Nur noch ein dramatisches Werk Ludwigs ist bei seinen Lebzeiten auf der Bühne erschienen: „Die Makkabäer" (1850—1852). Wieder war unter schwerem Ringen aus immer neuen Umformungen des der Bibel entnommenen Rohstoffes die endgültige Gestalt erwachsen. Ursprünglich, als das Stück noch „Die Makkabäerin" hieß, standen im Mittelpunkte die beiden feindlichen Frauen des Priesters Judah; und seine Kämpfe bildeten nur einen Hintergrund von äußerlicher, opernhafter Lebhaftigkeit. In der zweiten Bearbeitung wurde die ältere Gattin Lea zur Mutter des Judah, und ihr trat gegenüber dessen junge Gattin Naemi, von ihr gehaßt und verachtet. Von höherer Wichtigkeit wird nun der Gegensatz zwischen Judah und seinem jüngeren Bruder Eleazar, den die mütterliche Eitelkeit auf den Thron in Jerusalem erheben will.

Aus der breiteren Form dieses zweiten Versuchs haben sich dann durch Zusammenziehung und stärkere Hervorhebung des Dramatischen „Die Makkabäer" in ihrer letzten Gestalt herausgebildet. Wie im „Erbförster" geben auch hier die Bedingungen von Zeit und Raum die das Ganze beherrschende Stimmung. Nirgends kommt, wie bei Schiller und seinen Nachfolgern, das unbedingte freie Ich zur Erscheinung, die Menschen sind eng gebunden durch die Vorurteile und Eigenheiten ihres Stammes und Zeitalters, das zeigt sich namentlich darin überzeugend, daß sich das Volk blind unter die Herrschaft des Gottes, den es sich nach seinem Bilde erschaffen hat, stellt. Aus diesem Gottesglauben fließt die Stärke Judahs und der Seinen, aber auch ihr Verderben. Das tragische Schicksal des großen schlichten Helden Judah beruht darin, daß er sein Volk aus den engen Grenzen dieses blinden Glaubens nicht zu lösen vermag.

Es ist schwer zu erkennen, weshalb Ludwig neben Judah noch seine Mutter als Märtyrerin der echten Gläubigkeit gestellt hat,

wenn man nicht die Entstehungsgeschichte des Stückes berücksichtigt. So wie es jetzt vorliegt, läßt es die Teilnahme zwischen den beiden Hauptgestalten unentschieden schwanken, und die Handlung ist gezwungen, mühsam ihren Weg von der einen zur andern zu suchen. Dabei empfindet man noch dazu, daß dem Dichter über ihrem persönlichen Schicksal das Schicksal ihres Volkes, als das wichtigere, steht. Wir haben hier einen jener Ansätze zur dramatischen Massenpsychologie, wie in Kleists „Robert Guiskard", in Hebbels „Judith". Beiden ist Ludwig in der Zerlegung und Zusammenfassung der Gesamtinstinkte und -stimmungen durch einzelne Sprecher mindestens ebenbürtig. Der Stil der Makkabäer erlaubte ihm, auf die kleinen Mittel des „Erbförsters" zu verzichten. So träte hier die große tragische Wirkung rein zutage, würde sie nicht durch die Unruhe der Komposition, die jenem organischen Fehler des Dramas entstammt, getrübt. Nur dieser Ursache ist es zuzuschreiben, daß Ludwigs Werk so selten auf der Bühne erscheinen darf, denn sein Gegenstand, die reife ruhige Schönheit der Form, die leicht erfaßbaren Grundmotive der Vaterlandsliebe und des Familiensinnes, das einfache Heldentum Judahs, die Muttertreue und der leidenschaftliche Stolz Leas — alles das ist theatralisch wirksam, ohne Schwierigkeit zu erfassen und müßte Begeisterung wecken, obwohl Ludwig die billigen Effekte der Durchschnittsdramatiker seiner Zeit durchaus vermieden hat.

Übermäßige Reflexion, die immer wieder das Geschaffene zerstörte, hat Ludwig abgehalten, andere dramatische Werke zu veröffentlichen. Die zahlreichen äußerlich fertigen Stücke und unausgeführten Pläne, die sich in seinem Nachlasse vorfanden, bezeugen in trauriger Weise, wie er seine Kraft im Ringen mit diesem Widerstand aufrieb.

Wenn er z. B., gleich Hebbel, Agnes Bernauer als Heldin eines Trauerspiels ins Auge faßt, so leitet er ihr Schicksal zunächst ab aus einer äußerlichen Intrige eines tückischen Liebhabers, so daß sie als eine Art Genoveva erscheint; dann schwankt er, ob die ungleiche Ehe in sich verunglücken oder ob die Gewalt des Staates und der Politik den Bund sprengen soll; dann wieder entscheidet er sich, Agnes als durch Eitelkeit und Ehrgeiz verblendet hinzustellen, und erst als der Gatte an ihr irre geworden ist, ihre reinere Liebe erwachen zu lassen, und endlich ließ er den Seelenbund durch das höhere Staatsinteresse zerstören, gelangte also äußerlich zu einer ähnlichen Lösung wie Hebbel. Aber während dieser, gleich dem Löwen

der Fabel, nur einmal auf die Beute springt, mag er sie bewältigen oder nicht, umschleicht Ludwig den ersehnten Gegenstand von allen Seiten und wiederholt den Angriff immer wieder, weil ihm das Zutrauen zur eigenen Kraft, die naive sichere Erfassung des Zieles mangelte.

Vergeblich haben so kundige Bearbeiter wie Ernst von Wildenbruch, Wilhelm Buchholz, Josef Lewinsky und Christian Otto das äußerlich ganz abgeschlossene Drama „Das Fräulein von Scudery" für die Bühne zu retten gesucht; der organische Fehler, daß, wie in den „Makkabäern", das Interesse von dem eigentlichen Helden zu einer anderen Gestalt übergeht, und der epische Charakter der Novelle E. Th. Hoffmanns, aus der Ludwig den Stoff geschöpft hat, haben den Erfolg gebrochen, den die feine psychologische Motivierung des romantischen Vorgangs verdient hätte.

Man fragt sich, wie Ludwig dazu kam, gerade mit Vorliebe solche Stoffe zu wählen. Die Erklärung lag darin, daß es ihn reizte, durch eine höhere Mannigfaltigkeit der Grundmotive jenes reiche äußerliche Leben zu ersetzen, das durch Schiller auf der deutschen Bühne, angeblich zu ihrem Schaden, herrschend geworden war, und das durch die Schwäche kleiner Nachahmer und den Einfluß der französischen Vorbilder immer mehr die Charakteristik, die tiefere Begründung und das echte dramatische Leben verdrängt hatte.

Gerade weil Ludwig hier bessernd eintreten wollte, wählte er seine Gegenstände mit Vorliebe aus demselben Gebiete wie die Gegner: Wallenstein und Marino Falieri, Friedrich II. und König Alfred von England, Maria Stuart und viele ähnliche historische Heldengestalten, schließlich Tiberius Gracchus, tauchten vor seinen Augen auf, aber sie gewannen keine festen Umrisse, trotz aller Ermahnungen, die der Dichter an sich selbst richtete, indem er sich zurief: „Gradlinig, einfachst und gedrängt, geschlossen, ja kein Verästeln ins Unendliche" usw. Vergeblich suchte er sich die durch Reflexion entstandenen Figuren lebendig zu machen, vergeblich las er immer wieder im Shakespeare, um nicht ins „Mikroskopische" zu geraten — er konnte das „Stricheln und Punktieren" sich nicht abgewöhnen und verlor dabei die Richtungslinien aus den Augen. Ludwig besaß eben nur die eine Hälfte der besonderen Begabung, die den Dramatiker bedingt; aber gerade den Teil, der bei den deutschen Dichtern meist schwächer ausgebildet ist. Er kannte die technischen Bedingungen nur allzu genau, aber indem sich ihm die ganze Summe dieser Bedingungen im Augenblicke des Schaffens

darstellte, verlor er die notwendige Unmittelbarkeit und Sicherheit des Gestaltens. Trotzdem er ein echter, ursprünglicher Künstler war, gehörte er doch zu den Vertretern des Epigonentums, das nicht imstande ist, der Kunst neuen Gehalt und neue Formen zu verleihen. Er sah wie Moses sein Volk in der Wüste umherirren und suchte durch unablässige Selbstbeobachtung in seinem Innern den Wegweiser aufzufinden, aber die Zeichen trogen immer wieder und er klammerte sich schließlich verzweifelt an das Bild Shakespeares, das ihm, wie er glaubte, den festesten Halt gewährte. Gewiß hätten auch andere hier einen Stützpunkt zu finden vermocht, aber als die „Shakespeare-Studien" 1871 erschienen, ergriff keiner die dargebotene Hand.

Die siebziger Jahre.

Als die deutsche Einheit auf den Schlachtfeldern Frankreichs wiedergewonnen, das Kaiserreich in Versailles neu aufgerichtet worden war, da hoffte man, daß auch dem Theater durch die starke Entfaltung des nationalen Geistes eine neue Blüte erwachse aus derselben Kraft, die sich in den Schlachten so überwältigend offenbart hatte. Allein der tiefe Stand der künstlerischen Bildung, das Überwiegen des gemeinen Materialismus, der gerade in den Jahren nach dem Kriege seine Orgien feierte, und die völlige Erschöpfung, die nach dem großen „Krach" von 1873 alles Streben lähmte, vor allem aber die Verkommenheit der Schauspielkunst ließ diese Hoffnungen zuschanden werden.

Die Werke Goethes und Schillers wurden noch gegeben aus einem gewissen Anstandsgefühl, oder um reisenden Virtuosen Gelegenheit zur Betätigung ihrer Künste zu bieten, aber es fehlte diesen Aufführungen die liebevolle Sorgfalt, das Eindringen in den Geist der Dichtungen, und rücksichtslos wurde alles gestrichen, was keine augenblickliche äußere Wirkung verhieß.

Zu keiner Zeit war die Klage der höher strebenden Dichter berechtigter, daß die Leiter der Bühnen ihnen den Zugang versperrten. Wenn einzelne Hoftheater hier und da Werken edleren Stiles ihre Tore öffneten, so war diese ungewöhnliche Gunst fast immer persönlichen Beziehungen oder einer unklaren, dem Idealen zugewandten Neigung der Intendanten zu verdanken und kam deshalb meist nur den Dilettanten zugute.

Nur ganz selten stand ein höheres Talent auf und wußte sich durchzuringen. Albert Lindner erntete für sein kräftiges Römer-

drama „Brutus und Collatinus" 1866 Beifall und den von König Wilhelm I. von Preußen gestifteten Schillerpreis, aber die Erwartungen, die dieses Werk erregt hatte, erfüllten sich später nicht, und der Dichter endete als ein Opfer vergeblichen Strebens im Irrsinn.

Eine stärkere Natur und größere Schmiegsamkeit besaß Adolph Wilbrandt. In liebenswürdigen, bühnenmäßig gearbeiteten Lustspielen, wie „Die Maler" (1872), bewährte er seinen feinen künstlerischen Sinn, in den Tragödien „Arria und Messalina" (1784) und „Nero" (1876) malte er in demselben Stile wie gleichzeitig Makart, der eigentliche Repräsentant dieser Kunstperiode, Szenen aus dem üppigen Rom der Kaiserzeit und gewann auf diese Weise das Publikum, das im Theater nur Sinnenreiz suchte.

Temperamentvoll, aber zu sehr auf äußere Wirkungen hinstrebend, zeigte sich der Maler und Dichter Arthur Fitger in seiner „Hexe" (1876). Durch die Kühnheit, mit der hier ein freies, freilich nicht tiefes Denken dem Dogma sich entgegenstellt, erregte das Stück Aufsehen und fand in gewissen Kreisen begeisterte Zustimmung. Ebenso grell sind die Farben in Fitgers folgenden Werken „Von Gottes Gnaden" (1884) und „Die Rosen von Tyburn" (1888), denen der Bühnenerfolg versagt blieb.

Mit scheinbar psychologischer Vertiefung und äußerlich modern anmutend schildert Richard Voß in seinen zahlreichen Dramen mit Vorliebe Frauennaturen von krankhafter Art: „Magda" (1875), „Mutter Gertrud" (1885), „Alexandra" (1886), „Eva" (1889). Der geschickte Aufbau und die sichere Berechnung der Wirkungen konnten aber auf die Dauer nicht über das Peinliche seiner Stoffe und die innere Unwahrheit hinwegtäuschen.

Voß war in bezug auf die Stoffwahl und die Behandlungsweise stark beeinflußt von den französischen Sittenstücken. Die Besiegten von 1871 wurden auf der deutschen Bühne die Herrscher. Die Gesellschaft des zweiten französischen Kaiserreichs hatte sich abgespiegelt in jener dramatischen Gattung, deren Hauptvertreter der jüngere Alexander Dumas ist. Seit der „Kameliendame" (1852) hatte er eine große Reihe von Stücken geschrieben, in denen er die vornehmen Kreise von Paris mit ihrer moralischen Skrupellosigkeit, ihrer Jagd nach Geld und Genuß, ihren eleganten Männern und Frauen schilderte. Mit dem Glorienschein der Schönheit und unverdienten Unglücks wird die gefallene Frau und die Ehebrecherin verklärt, als ein Problem von höchster Wichtigkeit für diese Gesellschaft erörtert Dumas immer von neuem das Verhältnis der „monde"

zur „demimonde“. Seine Ansichten legt er gewöhnlich einem erfahrenen Weltmanne in den Mund, der dem Treiben der anderen überlegen zusieht und die meist nicht sehr umfangreiche, aber stets spannend geführte Handlung lenkt. Der glänzende Firnis eines witzigen Dialogs verdeckt die dramatischen Schwächen der Bilder, die sich meist um eine große Szene gruppieren, in der die Gegensätze mit lautem Prall zusammenstoßen.

Die geschickte Mache dieser Stücke, ihre Frivolität und ihr „Esprit“, die scheinbare Befreiung von der beschränkten bürgerlichen Moral übten auf das deutsche Theaterpublikum den stärksten Reiz aus. In Berlin und Wien entstanden besondere Bühnen für sie und es bildete sich an ihnen ein neuer eleganter Stil der Schauspielkunst, der freilich für das sittliche Unheil, das diese Verherrlichungen einer verkommenen, genußsüchtigen Gesellschaft stifteten, nicht schadlos halten konnte.

Von demselben Geiste erfüllt waren die Operetten, die über den Rhein kamen. Ihr Meister Offenbach durchtränkte die einschmeichelnden Melodien mit der frechen Verhöhnung alles Höheren, mit der liederlichen Lustigkeit des Pariser Lebens. Auch diese Gattung wurde in Deutschland mit Jubel begrüßt und mit großem Erfolge in eigenen „Kunsttempeln“ gepflegt. Den französischen Schauspielen und der französischen Operette fiel in den siebziger Jahren der Löwenanteil aller Erfolge zu, bis in Wien Johann Strauß durch seine „Fledermaus“ (1876) die Wiener Operette schuf, die in demselben Geiste, aber dem deutschen Geschmack besser angepaßt, der leichtesten Unterhaltung diente.

Die Versuche, ähnliches für das Schauspiel zu leisten, schlugen fehl, hauptsächlich weil eine Gesellschaft im französischen Sinne in Deutschland zum Glück nicht vorhanden war, wenn auch in den Hauptstädten einzelne Ansätze dazu in den Kreisen reich gewordener Emporkömmlinge aufwuchsen.

Bilder aus dieser Gesellschaft, im französischen Stile entworfen, zeichnete am erfolgreichsten Paul Lindau. In seinem ersten Stücke „Marion“ (1869), das noch in Frankreich spielt, wird einem Verteidiger der ehrbaren Moral erwidert: „Moral! Moral! Der Kontakt mit den bürgerlichen Parvenus vergiftet unsere ganze Gesellschaft!“ Aber in Wahrheit sind die Typen, die er nachher auf deutschem Boden in „Maria und Magdalena“ (1872) und „Ein Erfolg“ (1874) auftreten ließ, doch zum großen Teile nur Parvenus, die angeblich eine neue Geldaristokratie bedeuten sollen. Der Witz

der leichten Konversation täuschte eine Zeitlang über die Nichtigkeit dieser Stücke hinweg, und auch nachher hat Lindau in derselben Weise noch manche Augenblickserfolge erzielt, ebenso wie Hugo Lubliner in der Zeit, wo die Kunst am tiefsten gesunken war, mit seinen harmloseren, aber auch weniger talentvollen Stücken, „Der Frauenadvokat" (1874), „Die Frau ohne Geist" (1879), Anerkennung finden konnte.

Schwerlich hat es bei einem Volk von hoher Kultur in einer Epoche großer nationaler Erfolge jemals eine Bühne gegeben, die so verkommen war, wie die deutsche jener siebziger Jahre. Zum Beweise seien hier die neuen Werke angeführt, welche im Jahre 1875 auf den beiden vornehmsten Bühnen Berlins und Wiens erschienen. Im Berliner königlichen Schauspielhause waren es:

Die Modelle des Sheridan, Schauspiel in vier Akten von Lubliner.
Die Hermannschlacht, von Kleist, für die Bühne bearbeitet von Genée.
Liebe für Liebe, Schauspiel in vier Akten von Spielhagen.
Was ist eine Plauderei?, Plauderei in einem Akt von Gensichen.
Bogadil, Lustspiel in einem Akt von Murad Effendi.
Der Hauptmann von Kapernaum, Schwank in drei Bildern von Winterfeldt.
Der verlorene Sohn, Lustspiel in einem Akt von Ring.
Der Frauenadvokat, Schauspiel in drei Akten von Lubliner.
Der Feind im Hause, Tragödie in fünf Akten von O. Roquette.
Komtesse Dornröschen, Genrebild in einem Akt vom Herzog Elimar von Oldenburg.
Marius in Minturnä, Schauspiel in einem Akt von Marbach.
Der Seelenretter, Lustspiel in einem Akt von Hedwig Dohm.
Der Zankapfel, Schwank in einem Akt von Paul Lindau.
Die Frau für die Welt, Schauspiel in fünf Akten von Wichert.
Tante Therese, Schauspiel in vier Akten von Paul Lindau.
Im Altertumskabinett, Lustspiel in einem Akt von O. Sigl.
Citronen, Schwank in vier Akten von Rosen.

Das kaiserliche Burgtheater in Wien brachte in demselben Jahre:

Die Verführerin, Lustspiel in einem Akt von G. von Moser.
Über die Mauer, Lustspiel in einem Akt von Najac.
Eine Geschichte aus Kentucky, Lustspiel in zwei Aufzügen von W. Marr.
Liebe für Liebe, Schauspiel in vier Akten von Spielhagen.
Parisina, Tragödie von Mosenthal.

Das Trauerspiel des Kindes, Schauspiel in zwei Aufzügen von Schlesinger.

Ein passionierter Raucher, Schwank in einem Akt vom Herzog Elimar von Oldenburg.

Nero, Trauerspiel in fünf Akten von Wilbrandt.

Tante Therese, Schauspiel in vier Akten von Lindau.

Die Zahl und noch mehr der Wert dieser Stücke ist erschreckend gering und bestätigt unwiderlegbar die oben ausgesprochene Behauptung.

Noch im Jahre 1863 konnte der „Schillerpreis", für das beste Drama der letzten drei Jahre bestimmt, einem bedeutenden Werke, den „Nibelungen" Hebbels zufallen, 1866 erhielt ihn, wie schon erwähnt, „Brutus und Collatinus" von Lindner, eine Dichtung, in der wenigstens künstlerische Absichten und Kraft zu erkennen waren; aber schon 1869 wurde er einem dramatisch ganz wertlosen Werke, der „Sophonisbe" von Geibel gegeben, in den Jahren 1872 und 1875 konnte er überhaupt nicht erteilt werden, und 1878 erhielten ihn Wilbrandt, Nissel und Anzengruber nicht für bestimmte Werke, sondern als Anerkennung ihres hervorragenden Talents.[1])

Ludwig Anzengruber.

Vergeblich sucht man unter den Dichtern der eben angeführten neuen Stücke von 1875 den Namen Ludwig Anzengrubers, des dritten der 1878 mit dem Schillerpreis bedachten Dichter. Er wurde, obwohl er der kräftigste und gesundeste unter den Dramatikern der siebziger Jahre war, auf den vornehmen Bühnen nicht zugelassen, weil seine Stücke lebenswahre Gestalten aus dem Volke ohne den trügerischen Glanz der überlieferten schönen Form darstellten und im Boden des Wiener Vorstadttheaters wurzelten.

1) Über die späteren Schicksale des Schillerpreises sei folgendes mitgeteilt. Im Jahre 1884 erhielten ihn Wildenbruch und Heyse, 1890 Fontane und Groth, zwei Dichter, die keine Dramatiker waren, 1893 schlug die Kommission Fulda wegen des „Talismans", 1896 Hauptmann wegen „Hanneles Himmelfahrt" vor; aber der Kaiser versagte beiden Vorschlägen seine Zustimmung und verlieh den doppelten Preis dem schon einmal gekrönten Wildenbruch für das Doppeldrama „Heinrich und Heinrichs Geschlecht". Auch 1899 kam es nicht zur Erteilung des Preises, da wieder die Kommission mit einem Werke Hauptmanns, der „Versunkenen Glocke", zurückgewiesen wurde. Dann vergingen neun Jahre, bis 1908 Ernst Hardt für „Tantris der Narr" und Karl Schönhaar für „Erde" den Preis davontrug.

Anzengruber stammt von oberösterreichischen Bauern ab. Er wurde in Wien am 29. November 1839 geboren, verlor schon mit fünf Jahren den Vater, der selbst ein begabter Dichter war, und wuchs unter der Pflege der Mutter in ärmlichen Verhältnissen auf. Er versuchte sich im Buchhandel, aber immer stärker zog ihn das Theater an. Vom Winter 1859 an durchstreifte er zehn Jahre lang als Schauspieler die österreichischen Länder und erlebte all das Elend des Schmierenkomödianten. Dann fand er eine bescheidene Anstellung bei der Wiener Polizei und wollte auf allen künstlerischen und dichterischen Ehrgeiz verzichten, weil alle Bemühungen, den Kindern seiner Muse ein Unterkommen zu schaffen, ohne Erfolg waren.

Da regte die religiöse Bewegung infolge des vatikanischen Konzils in ihm von neuem die gewaltsam unterdrückte Produktionslust an, und er schrieb 1870 den „Pfarrer von Kirchfeld". Nachher gab er seine Beamtenstellung auf und lebte in Wien als Schriftsteller und Journalist, in unglücklicher Ehe, von körperlichen Leiden schwer geprüft, ohne die gebührende Anerkennung und den entsprechenden materiellen Lohn. Als sich die Freunde rüsteten, seinen fünfzigsten Geburtstag zu feiern, als die Erkenntnis seiner Bedeutung auch in weiteren Kreisen aufzudämmern begann, erkrankte er und wurde am 10. Dezember 1889 durch einen plötzlichen Tod dahingerafft.

Vergeblich hat Anzengruber versucht, in den überlieferten Formen des Jambenstückes und des bürgerlichen Dramas in hochdeutscher Sprache etwas zu leisten. Seine Kraft und Eigenart entfalteten sich nur da, wo er sich in dem Element des Dialekts bewegte: im Bauern- und Volksstück. Das Bauernstück war längst eine beliebte Abart des niederen Dramas geworden, das ohne jede künstlerische Absicht mit billigen Mitteln auf den äußeren Erfolg hinarbeitete (vgl. S. 39). Es diente mit seiner Mischung von derbem Spaß und Rührseligkeit der leichten Unterhaltung.

Bei Anzengruber werden, so wie im hohen Drama, die großen Fragen der Menschheit erörtert. Die Gewänder, in denen man zuvor auf der Bühne nur theatralisch zurechtgestutzte Gestalten gesehen hatte, umhüllen jetzt Menschen von so echter Art, daß in ihnen große, tragische Konflikte entstehen können. Weshalb er das Bauernkostüm wählte, hat er selbst am Schlusse seines vortrefflichen Bauernromans „Der Sternsteinhof" gesagt:

„Es geschieht dies nicht in dem einfältigen Glauben, daß dadurch Bauern als Leser zu gewinnen wären, noch in der spekulativen Absicht, eines mehr und mehr in die Mode kommenden Richtung

zu huldigen, sondern lediglich aus dem Grunde, weil der eingeschränkte Wirkungskreis des ländlichen Lebens die Charaktere weniger in ihrer Natürlichkeit und Ursprünglichkeit beeinflußt, die Leidenschaften, rückhaltlos sich äußernd, oder nur in linkischer Verstellung, verständlicher bleiben und der Aufweis: wie Charaktere unter dem Einflusse der Geschicke werden oder verderben, oder sich gegen diesen, und sich und anderen das Fatum setzen, — klarer zu erbringen ist an einem Mechanismus, der gleichsam am Tage liegt, als an einem, den ein doppeltes Gehäuse umschließt und Verschnörkelungen und ein krauses Zifferblatt umgeben; wie denn auch in den ältesten, einfachen, wirksamsten Geschichten die Helden und Fürsten Herdenzüchter und Großgrundbesitzer waren und Sauhirten ihre Hausminister und Kanzler."

Das Wesen des Volksstückes hat er aufs sicherste erfaßt und wollte ihm das Recht zu bessern und zu belehren nicht nehmen lassen: „Zu was arbeitet man denn", schrieb er einem Freunde, „insonderheit auf dem Gebiete des Volksstückes, ohne belehren, aufklären und anregen zu wollen? Dem Tragöden und Komöden höheren Stils sei es verstattet, dem Schönen allein, dem künstlerischen Ideal ohne Beiwerk nachzustreben. Aber das Volksstück, soviel ich weiß, gelesen und gesehen habe, hat allezeit, nach Maßgabe der herrschenden Anschauungen, die Absicht des Belehrens mit der zu unterhalten verbunden."

Indessen strebt Anzengruber doch in den meisten seiner Werke über diese bescheidenen Absichten hinaus. Er betrachtet sich als „den Priester eines Kultus, der nur eine Göttin, die Wahrheit, hat, und nur eine Mythe, die vom Goldenen Zeitalter, doch nicht in die Vergangenheit gerückt, ein Gegenstand vergeblichen Träumens und Sehnens, nein, aller Zukunft voraufleuchtend, ein einziges Ziel aller freudigen Ahnung und allen werktätigen Strebens."

Die Wahrheit liegt für Anzengruber da, wo das Gute liegt. Die Menschen sind schlecht, wenn sie Selbstsucht oder Vorurteil verblendet, wenn falsche Pietät gegen alte überlebte Satzungen ihr Streben nach Freiheit und Wahrheit und Reinheit hindert. Je nach dem Grade der Schädlichkeit stellt sich das Böse im Spiegel der Dichtung harmlos komisch oder unheilvoll tragisch dar, und in den meisten Bildern Anzengrubers mischt sich, wie im Leben und bei Shakespeare und Molière, beides bedeutungsvoll und belustigend.

Auf seinen Wanderungen hatte er das Wesen der theatralischen Wirkungen genau erkannt. Er sorgte für das Verlangen der Schauspieler nach wirksamen Rollen und wußte alle die kleinen Mittel

der Bühne sicher anzuwenden. Von dem Dialekte der Gegend, in der seine Stücke spielen, machte er nur so weit Gebrauch, daß die Verständlichkeit für Stammesfremde nicht gehindert wurde. Mit Recht rühmt Berthold Auerbach die merkwürdige Verbindung von Naturmut und theatralischem Mut in Anzengruber.

Äußerlich sind seine Stücke den früheren österreichischen Bauernkomödien und Wiener Volksstücken ähnlich, aber in Wahrheit hat er sich seine Formen selbst geschaffen. Er kennt nur Vorbilder, aber kein Vorbild, keine Schule, sondern nur Lehrer, kein Anlehnen, sondern nur ein fröhliches freies Nachstreben. Die Früheren zeichneten ihre Bauern und Stadtleute immer nur von einer Seite, so wie sie es für die Bedürfnisse ihrer im engen Kreise des Durchschnittsfühlens verlaufenden Konflikte brauchten. Liebe, Haß, Edelmut, Habgier, Schlauheit und Beschränktheit standen, jede für sich, ohne alle persönliche Färbung, einander in bestimmten Gestalten verkörpert gegenüber und stießen von außen zusammen. Anzengruber dagegen verlieh seinen Menschen ein weit reicheres und verwickelteres Fühlen, bedingt durch die Eigenartigkeit jedes einzelnen, die sich in einer Überfülle von besonderen Zügen klar heraushob. Er schloß seine Bauern nicht durch die Berge von der Welt ab; alles, was im religiösen, sozialen und politischen Leben der Gegenwart gärte, drang auch in die Dörfer und erregte dort ähnliche Stürme, wie an den Mittelpunkten des öffentlichen Lebens. Hinter den Gewitterwolken aber leuchtete die Sonne des festen Glaubens an die Menschheit hervor und warf ihre erwärmenden Strahlen auch in die Seelen der Unglücklichen und Verkommenen.

Anzengruber überwand den Pessimismus; fast jedes seiner Dramen zeigt den Weg zum Glück durch festen Mut und klaren Sinn. Die Lösung vollzieht sich so, wie im Volksstück der alten Art: die Guten werden belohnt, die Bösen gebessert; aber nicht der äußere Verlauf der Handlung ist die Ursache des Wandels, sondern das innere Schicksal, das die Menschen läutert und zur Selbsterkenntnis leitet.

Mit großartiger Kraft vereinigt Anzengruber die allgemein menschlichen Eigenschaften mit den Standesattributen und den übrigen zufälligen Einflüssen, so daß die Wirkung jedes einzelnen dieser drei Faktoren klar sich absondert und alle gemeinsam den Schicksalsverlauf bedingen.

Durch alle diese Vorzüge hätten seine besten Werke ein Anrecht, neben den Dichtungen der größten Dramatiker zu stehen, und doch

wird man gewiß Anzengruber diesen Platz nicht gewähren können. Denn als der Sohn einer Zeit, die dem Großen feindlich war, verhüllte er das Echte und Tiefe mit leichtem Spiel. Er mußte sich kleiner stellen als er war, und einem verbildeten Publikum zu gefallen streben. Das Unglück Anzengrubers war es, daß er dies immer wieder versuchte und doch noch so viel von seiner ursprünglichen Art behielt, um nicht tief genug zu diesen Zuschauern hinabzusteigen. Erst als er gestorben war, erkannte man unter der durch die unglückselige Zeit bedingten Hülle sein großes Wollen.

Bis dahin war in weiten Kreisen nur sein erstes Werk, der „Pfarrer von Kirchfeld", bekannt gewesen, dessen großer und andauernder Erfolg mehr dem Zufall, als dem wirklichen Werte der Dichtung zuzuschreiben ist. Sie entsprang der erregten Stimmung in den katholischen Ländern nach der Verkündung des Unfehlbarkeitsdogmas im Jahre 1870, und mit allzu deutlich ausgesprochener Tendenz, mit einem Pathos äußerlicher, theatralischer Art vertritt der Pfarrer mit dem bezeichnenden Namen „Hell" die Sache der Aufklärung. Gerade diese Gestalt und ihre ins Publikum hineingesprochenen Predigten wirkten beim Erscheinen des Stückes und noch lange nachher.

In den Episoden und in der Gestalt des Wurzelsepp kündigt sich aber schon der spätere Anzengruber an, der über das Theatralische Herr wird. Der Wurzelsepp ist der erste seiner denkenden Bauern. Sie sind nicht Denker, die mit geschultem Verstande das Leben von einer höheren Warte aus überblicken, sondern ihr Sinnieren entspringt aus ihrem Gefühl. Diejenigen, die durch ihre uneheliche Geburt Ausgestoßene der bäuerlichen Gesellschaftsordnung sind, oder die sich dem Zwange der Sitte und des Dogmas nicht fügen wollen, empfinden jeden Augenblick am eigenen Leibe die Gewalt einer Macht, deren Berechtigung sie nicht begreifen. Daraus entsteht zunächst Haß und Verbitterung; aber Anzengruber streut in die tiefen Furchen der zerrissenen Seelen den Samen der Menschenliebe, und es keimt die Freude am Dasein, der Glaube an die Güte des in der Natur sich offenbarenden Weltgeistes empor.

Am meisterhaftesten hat er das in dem heiteren Gegenstücke zum „Pfarrer von Kirchfeld", den „Kreuzelschreibern" (1872), durch den Steinklopfer-Hans, den besten seiner Dorfphilosophen, dargestellt. Er ist gegen das Unglück gewappnet durch die Überzeugung seines innigen Zusammenhanges mit der ewigen Ordnung, welche weise in allen Dingen zum Besten der Welt waltet, und deshalb ist diese Welt für ihn, den Armen und Verachteten, eine lustige

Welt. Es kann ihm nichts geschehen; er gehört zu dem allem und das alles gehört zu ihm. Aus dieser frohen Gewißheit heraus findet er die Lösung, als die Bauern, vom Zuge der Zeit fortgerissen, sich leichtsinnig gegen die Kirche aufgelehnt haben, und die Weiber, vom Pfarrer aufgehetzt, die eheliche Pflicht aufkündigen, bis das Vergehen durch eine Bußfahrt nach Rom gesühnt sein wird.

In dem echt komischen Konflikte erscheinen, eigenartig verzogen, die großen Weltgegensätze: die Macht der Überlieferung, gegen die berechtigtes Freiheitsstreben und unbedachte Neuerungssucht gleich vergeblich ankämpfen. Die possenhaft lustige Komödie ist ein nicht unwürdiges Seitenstück zur „Lysistrata" des Aristophanes. An den tiefen Ernst, der hinter dem heitern Spiel steht, mahnt das Schicksal des alten, durch den Bruch der lebenslangen Gewohnheit in den Tod getriebenen Brenninger.

Während Anzengruber noch im „Pfarrer von Kirchfeld" durch lehrhaft ausgesprochene Tendenz dem Bauernstück höhern Wert zu verleihen suchte, ist er nun auf den richtigen Weg gelangt, durch Vertiefung der Konflikte, durch Darstellung der Verhältnisse, welche sie bedingen, und durch ausgeführtere Charakteristik die Gattung ins Bereich des Kunstwerks zu heben. Zugleich ist auch sein Wahrheitsmut um ein Beträchtliches gewachsen. Sein erstes Stück war noch, der Theaterkonvention zuliebe, sorgsam dem in ihrem Sinne Anstößigen aus dem Wege gegangen und hatte die kleinen Züge, die nur dem Eindrucke der vollen Lebenswahrheit dienen, vermieden, weil die herrschende Kunstlehre alle naturalistische Schilderung, alles Zufällige und für den äußeren Gang der Handlung Gleichgültige aus dem Drama verbannte. Jetzt schwelgte er gerade in diesen sicher beobachteten Einzelheiten, und die große Raufszene am Schlusse des dritten Aktes bezeugte die Macht einer dem alten Schönheitsideale abgewandten Kunst.

Den Übergang zu ihr hatte sich Anzengruber in seinem zweiten Werke, dem „Meineidbauer" (1871), gebahnt. Wie Shakespeares Richard III. hat Matthias Ferner, der Kreuzweghofbauer, sich durch Verbrechen emporgeschwungen, und mit rücksichtsloser Härte behauptet er sich durch neue Verbrechen auf der Höhe. Er ist in seiner Art ein ebenso großer Mensch wie der königliche Mörder des Briten und hält wie dieser mit eiserner Stirn dem rächenden Schicksal stand, das hier freilich kleinere und anfechtbarere Mittel als in der großen Tragödie gebraucht.

In Sprache und Gebaren des Menschen des „Meineidbauers" bemerkt man noch viel Konventionelles, aber merkwürdig neu ist

die Technik, die allmählich einen Schleier nach dem andern von der Vergangenheit weghebt, so daß uns mit den gegenwärtigen Menschen und Dingen zugleich ihr Werden in seinen bedingenden Ursachen klar wird.

Der Eindruck zwingender Notwendigkeit, der dadurch hervorgerufen wird, läßt das Walten des Zufalls in den letzten, auf die Bühne verlegten Stadien der Handlung leichter übersehen.

Wieder stellte Anzengruber neben das ernste Bild des Meineidbauers ein heiteres, als er 1874 den „G'wissenswurm" dichtete. Auch hier ein Verbrecher, der sich aber vom Gewissenswurm peinigen läßt, statt ihn, wie der Meineidbauer, zu zertreten, bis es sich zeigt, daß seine Qualen nur eingebildet und von einem selbstsüchtigen, erbschleichenden Frömmler künstlich genährt sind. Das Zusammentreffen mit der einstigen Geliebten, die er im Elend untergegangen glaubt und nun kraftstrotzend und zufrieden als Mutter von zwölf Kindern wiederfindet, ist eine vortreffliche Erfindung des Dichters; ebenso die frische gradherzige Dirne, die, trotzdem sie weder Vater noch Mutter kennt, so freudig ins Leben hineinschaut.

Die reinste Verkörperung der Lebensfreude ist unter Anzengrubers Werken die Bauernposse „Doppelselbstmord" (1875), das würdige dramatische Gegenstück zu Kellers Novelle „Romeo und Julia auf dem Dorfe". Wie dort leben zwei Bauern in Unfrieden. Der Sohn des Reichen liebt die Tochter des Armen und sie gehen auf die Alm, „um sich auf ewig zu vereinigen". Der Doppelsinn dieser Worte leitet den Vater des Burschen und die übrigen Dorfbewohner irre, angstvoll suchen sie die Nacht hindurch nach den Entflohenen, und mit dem Irrtum schwindet auch alles Feindliche hinweg.

Die Liebe an sich, schüchtern und unbeholfen im Ausdruck, offenbart sich in dem jugendlichen Paar. Das ist wahre Poesie, ohne alle die früher als notwendig erachteten schönen Worte und Bilder. An ihre Stelle tritt innere Schönheit, die eine rauhe Schale durchbricht, am ergreifendsten da, wo das Leben selbst sie gehärtet hat, wie beim alten Hauderer, dem Vater des Mädchens, der mit seinem Worte „'s is a Dummheit" den Dingen scheinbar allen inneren Anteil versagen will, während sein Herz doch noch immer von Liebe und Mitleid voll ist. Nie hat Anzengruber die Mischung von Lebenslust und Lebensernst, die tragischen Gegensätze der wahren Welt und ihr belustigendes äußeres Gebaren so innig verschmolzen

wie hier, aber der Erfolg blieb aus. Die Prüderie, nach August Wilhelm Schlegel die „Prätension auf Unschuld ohne Unschuld", nahm an der Unbefangenheit der Posse Anstoß, und Anzengruber trug selbst eine gewisse Mitschuld daran, indem er den Anforderungen des Durchschnittspublikums so weit entgegenkam, daß es glauben konnte, der Dichter habe auch durch die Wahl des Gegenstandes den verdorbenen Sinnen schmeicheln wollen.

Ganz ebenso steht es mit den folgenden, weniger kräftigen Possen: „Der ledige Hof" (1876), der eine tragische, große Frauengestalt der Absicht, um jeden Preis zu belustigen, opfert, „'s Jungferngift" (1878) und „Die Trutzige" (1878).

Durch den Mangel an Erfolg ist der Dichter unsicher geworden. Schon zuvor suchte er sein eigenes Gebiet zugunsten des höheren Dramas zu verlassen („Elfriede" 1872, „Bertha von Frankreich" 1872—1874, „Die Tochter des Wucherers" 1873, „Ein Faustschlag" 1877). Nun will er die Menschen aus dem Volke mitten im Getriebe der Großstadt darstellen. Jene fröhlichen anspruchslosen Kleinbürger des alten Wiens, denen einst Raimund ihr eigenes Bild vor Augen gestellt hatte, waren im Aussterben. Ein neues Geschlecht wuchs auf ohne das Gefühl der Standesehre, ohne Energie des Strebens, dem Genusse nachjagend. Unter den Füßen schwand mit der sittlichen Grundlage zugleich der bescheidene Wohlstand, die Ehrbarkeit und der religiöse Sinn. Das Gebot „Du sollst Vater und Mutter ehren" verliert seine Geltung, wo die Eltern der Ehrfurcht unwert sind. Das zeigt Anzengrubers „Viertes Gebot" (1877) an je einem Beispiel aus den unteren und den oberen Ständen, den Familien des faulen Drechslermeisters Schalanter und des reichen Hausherrn Hutterer. Hier wie dort werden die Töchter verkauft, die Söhne durch die Erziehung verdorben, und nur wo alte gute Sitte treu über den Kindern wacht, gedeiht ihnen die Elternliebe zum Segen. Nicht nur moralisch, auch körperlich geht die neue Generation an den Sünden der alten zugrunde. Anzengruber stellt das alles in einer Handlung dar, die merkwürdig zwischen dem alten Volksstück mit seiner an äußeren Ereignissen reichen aber schwach begründeten Handlung und dem neuen handlungsarmen psychologischen Drama in der Mitte steht. Szenen von erschütternder Naturwahrheit wechseln mit anderen voll Gefühlsseligkeit und falschem Pathos. Drei Handlungen gehen nebeneinander hin, an einzelnen, durch den Zufall dargebotenen Punkten sich kreuzend. Der Stil, um die Vorgänge in ihrer inneren Bedingtheit darzustellen, ist

noch nicht gefunden, aber die Ansätze dazu sind mächtig genug, um von dem Werke eine ganz ungewöhnlich erschütternde Wirkung ausgehen zu lassen. Die Selbständigkeit gegenüber der herrschenden Scheinmoral, der Angriff auf die Unbedingtheit eines der zehn Gebote, die rücksichtslose Schilderung der Verkommenen hat indessen gerade dem „Vierten Gebot" auf der Bühne schwerere Hindernisse bereitet als seine organischen Fehler. Und doch ist leicht zu erkennen, daß der Dichter nicht aus Freude am Häßlichen die niederen Instinkte unbeschränkt walten läßt. Seine Menschen sind nicht blind einer Bestimmung anheimgegeben, ihr Schicksal ist nicht durch Naturgesetz, Erziehung und Gesellschaft bedingt, sondern fester Wille und freudiger Glaube an das Gute können sie aus Laster und Elend emporheben.

Deutlich spricht sich diese Überzeugung aus in den drei unbedeutenderen Wiener Stücken Anzengrubers: „Alte Wiener" (1878), „Brave Leut' vom Grund" (1879) und „Heimg'funden" (1885).

Auf seinen alten Boden kehrte Anzengruber dann noch einmal in seinem letzten Drama „Der Fleck auf der Ehr'" (1887) zurück. Ein unschuldig in den Verdacht des Diebstahls geratenes Bauernmädchen geht daran zugrunde, daß der Ehrbegriff ihres Standes ihr den Verdacht, der sie ins Gefängnis gebracht hat, als unsühnbare Schuld anrechnet. Wie bei den „Sündkindern" der früheren Dramen, ist auch hier ein Schicksal gegeben, das ohne Schuld das Lebensglück zerstört, und nur äußerlich wird ein glücklicher Abschluß durch einen unwahrscheinlichen Zufall gefunden. Die Sicherheit des Dichters im Gebrauch der technischen Mittel kann über die Dürftigkeit des Stoffes und die Inkonsequenz der Lösung nicht hinwegtäuschen.

Die letzten Stücke Anzengrubers beweisen, daß er in dem steten Ringen mit der verkommenen Bühnenkunst seiner Zeit mißmutig geworden ist und die naive Freiheit des Schaffens verloren hat. Müßig ist die Frage, ob er sie wiedergefunden hätte, wenn ihm noch ein Anteil an der neuen Gunst vergönnt gewesen wäre, die sich gerade im Jahre seines Todes dem ernsten, über die Tradition hinausstrebenden Drama zuwandte.

Klagend rief Anzengruber im Jahre 1880 aus: „Wir haben keine Bühne mehr!" und gewiß hatte er ein Recht zu diesem vernichtenden Urteil, wenn er auf das Treiben der stehenden deutschen Theater blickte. Aber abseits von diesem, durch ausgehöhlten Idealismus und gemeinen Erwerbssinn beherrschten Treiben war der Wille,

Besserung zu schaffen, schon an zwei Stellen mit überzeugendem Erfolge zur Tat geworden: in den Wanderfahrten der „Meininger" und den Bayreuther Festspielen Richard Wagners.

Die Meininger.

Im Mai 1874 begannen die Hofschauspieler des Herzogs von Meiningen ihr erstes Gastspiel in Berlin mit einer Aufführung von Shakespeares „Julius Cäsar". Der überraschende Eindruck, der von diesem längst auf der Bühne eingebürgerten Drama damals ausging, beruhte auf der Durchführung des Grundsatzes: Alles den Absichten des Dichters unterzuordnen und diese mit Aufbietung der gesamten Mittel der Schauspielkunst und der modernen Bühnentechnik zu verwirklichen. Daraus ergab sich zunächst äußerlich die gewissenhafteste Beobachtung des historischen Zeitkolorits in Bühnenbildern und Trachten. Mit solcher Sorgfalt und so großen Kosten, wie man sie bis dahin nur der Oper zugewendet hatte, schufen die Meininger für jedes einzelne Drama einen angemessenen künstlerischen Rahmen und verliehen dadurch den klassischen Stücken neuen sinnlichen Reiz. Die Befürchtung, daß durch den äußeren Glanz die Aufmerksamkeit von der Dichtung abgelenkt würde, hat sich sehr bald als falsch erwiesen, indem es sich zeigte, daß gerade durch den realistisch-treuen historischen Hintergrund die Dramen idealen Stils dem Interesse und Verständnis der Gegenwart nähergeführt wurden.

Die zweite wichtige Neuerung der Meininger war die Zurückdrängung des Virtuosentums. Alle Darsteller, vom ersten bis zum letzten, hatten sich unbedingt in den Dienst des Gesamt-Kunstwerkes zu stellen, das durch einen einheitlichen Willen aus Dichtung, Darstellung und Ausstattung erwuchs. Keiner durfte sich weigern, die kleinste Rolle zu übernehmen. Die Leistung jedes einzelnen wurde vom Leiter des Spiels, dem Herzog von Meiningen selbst, in zahllosen Proben zur höchstmöglichen Vollendung gesteigert, und dann mit denen der übrigen und den sorgfältig geschulten Scharen der Statisten in ebenso unermüdlicher Arbeit zu voller Einheit verschmolzen.

Diese früher unbekannte Sorgfalt kam vor allem den Dramen Schillers zugute, deren Darstellung ganz vernachlässigt worden war. Sie gewannen eine neue ungeahnte Wirkung. Der fortreißende Schwung der großen Massenszenen der „Räuber", des „Fiesco", des „Wallenstein" und der „Jungfrau von Orleans" war noch

niemals so stark empfunden worden, das Gefüge des dramatischen Aufbaues in seiner künstlerischen Vollendung noch nie so klar zu bewundern gewesen. Nicht mehr die glänzenden Schaustücke der großen Monologe, sondern die bis dahin unbeachteten, die eigentlichen dramatischen Elemente entwickelnden Ensembleszenen erschienen nun als die Höhepunkte.

Siebzehn Jahre lang, von 1874—1890, haben die „Meininger" Deutschland und eine Anzahl anderer Länder durchzogen und in dieser Zeit 41 Schauspiele in 2591 Aufführungen vorgeführt. In Schillers und Shakespeares Dramen haben sie am erfolgreichsten ihre neue Kunst bewährt, sind aber auch dem Neuen nicht aus dem Wege gegangen, wie die Versuche mit Werken von Björnson, Ibsen, Lindner, Fitger, Echegaray beweisen.

Als sie ihre Fahrten aufgaben, war ihre Mission erfüllt. Die neue Bühnenkunst war Gemeingut aller Theater geworden, die auf künstlerischen Rang Anspruch machten, obwohl freilich nur selten der hohe Ernst, der Aufwand an Zeit und Mitteln und die persönliche Aufopferungsfähigkeit, wie bei ihnen, zu finden war, auch die Verhältnisse der stehenden Bühnen eine so intensive Beschäftigung mit einzelnen Werken fast nie gestatteten. Immerhin hatte sich doch das richtige Verhältnis der einzelnen Faktoren der dramatischen Kunst wiederhergestellt. Dem Dichter gewährte man wieder die herrschende Stellung, als sein Vertreter und Interpret trat der Regisseur ihm zur Seite, und beiden sollte sich die Selbstsucht, Eitelkeit und Trägheit der Schauspieler, der Erwerbssinn der Direktoren unterordnen. Soweit es die Mittel irgend gestatteten, forderten nun Publikum und Kritik eine getreue Beobachtung der historischen Wahrheit, gewissenhaftes Durcharbeiten jeder einzelnen Rolle und abgerundetes Zusammenspiel.

Nicht nur den Meisterwerken der alten Kunst wurde damit neues Leben eingehaucht, auch den Dichtern, die andere Wege suchten, konnte die Bühne nun gefügigere und besser für ihre Aufgaben vorgebildete Schauspieler bieten.

Richard Wagner.

Der Grundgedanke, daß alle Künste zur Erzielung der höchsten Wirkung des Dramas im Dienste des Dichters zusammenzuwirken haben, war lange vor dem Auftreten der „Meininger" bereits von Richard Wagner ausgesprochen worden und trat überwältigend groß in die Erscheinung, als unter seiner Leitung 1876 zum

erstenmal in Bayreuth sein „Ring des Nibelungen" aufgeführt wurde.

Im Jahre 1813 schrieb E. Th. Hoffmann den Aufsatz „Der Dichter und der Komponist", in dem er die Überzeugung aussprach, daß die romantische Oper die einzig wahrhafte sei, daß die Musik notwendig unmittelbar aus der Dichtung entspringen müsse und daß aus diesen Bedingungen das Musikdrama als das Werk des genialen und wahrhaft romantischen Dichters hervorgehen müsse. „Ich behaupte," heißt es in dem Aufsatze, „der Operndichter muß ebensogut gleich alles im Innern komponieren wie der Musiker, und es ist nur das deutliche Bewußtsein bestimmter Melodien, ja bestimmter Töne der mitwirkenden Instrumente, mit einem Worte: die bequeme Herrschaft über das innere Reich der Töne, die diesen von jenem unterscheidet."

In demselben Jahre 1813, in dem diese, wie auf ihn gemünzten Worte geschrieben wurden, ist Richard Wagner zu Leipzig am 22. Mai geboren. In Dresden hat er die Verehrung Webers eingesogen, dann wieder in Leipzig den Einfluß der hier herrschenden französischen und italienischen Musik erfahren. Seiner starken Sinnlichkeit sagte ihre bis zum Taumel und bis zur Frivolität lebensfrohe Stimmung zu, und im Stile Aubers und Bellinis schrieb er nach einigen unselbständigen Versuchen 1834 seine Oper „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo" nach Shakespeares „Maß für Maß". Ganz im Sinne des „Jungen Deutschlands" verherrlicht er den Sieg der freien Sinnlichkeit über die puritanische Heuchelei. Wagner war damals mit Heinrich Laube befreundet, und in dessen „Zeitung für die elegante Welt" sprach er zum ersten Male seine Forderungen an das deutsche Musikdrama aus.

Dann folgten Wanderjahre voll Elend, bis er als Kapellmeister in Riga von 1837—1839 eine feste Stellung fand. Für die großen künstlerischen Ansichten und die liberalen politischen Ideen, die in ihm lebten, suchte er in der Oper „Rienzi, der letzte der Tribunen", deren Stoff er dem Romane Bulwers entnahm, einen künstlerischen Ausdruck. Auch ihn hatte damals der falsche Glanz der Meyerbeerschen Kunst geblendet, so daß er ihre äußere Form nachzuahmen suchte. Aber die Sicherheit und Geschlossenheit des dramatischen Aufbaus, die echte Leidenschaft und der poetische Gehalt der Dichtung schied sein Werk von der kalt berechnenden „großen" Oper der Franzosen und Italiener.

Vergebens hoffte Wagner in Paris, wohin er 1840 gegangen war, durch die Unterstützung Meyerbeers seinen „Rienzi" zur Auf-

führung zu bringen, er geriet in die bitterste Not. In dieser Zeit wandte er sich von der Afterkunst ab, die er in zahlreichen Aufsätzen nach dem Vorbilde E. Th. Hoffmanns angriff. Hier wurde er wieder zum deutschen Romantiker, und der „Fliegende Holländer", der 1841 in Meudon entstand, schloß sich unmittelbar Weber und Marschner, vor allem dem „Vampyr" und „Hans Heiling", an. Die einfache schauerliche Sage, deren Kenntnis er Heinrich Heine verdankte, durchtränkte er mit dem Gegensatze der sinnlichen Liebe und des Mitleids, das zum Opfertode für den Geliebten drängt. Gleich den Balladen der nordischen Völker ist die Dichtung eine schnell vorüberfliegende Reihe von einzelnen grell beleuchteten Bildern, die gespenstisch vor dem dunklen Hintergrunde eines geheimnisvollen Schicksals aufleuchten.

Im Jahre 1842 kehrte Wagner nach Deutschland zurück und in Dresden entstand 1843—1845 der „Tannhäuser". Schon Tieck hatte den Inhalt des alten Tannhäuserliedes mit der Sage vom treuen Eckart, Hoffmann mit der vom Sängerkrieg auf der Wartburg verbunden. Heinrich Heine verlieh in seiner Parodie des alten Liedes dem Tannhäuser die Sehnsucht, die ihn aus den Freuden des Venusberges zur Erde zurücktrieb.

Von Hoffmann und Heine beeinflußt, gestaltete Richard Wagner den Schluß der Sage um und machte sie zur Trägerin einer neuen, erst von ihm hineingelegten Idee: der sittlich-religiösen, erlösenden Kraft reiner jungfräulicher Liebe, verkörpert in der erfundenen Gestalt der Fürstentochter, der er den Namen der heiligen Elisabeth lieh.

So war aus der alten, nur zu den Sinnen sprechenden Oper ein Problemdrama geworden, das die Musik in den Dienst der inneren Vorgänge stellt. In noch höherem Maße geschah dies im „Lohengrin", der unmittelbar nachher entstand. Auch hier wird die alte Sage mit neuem Gehalte erfüllt: die Liebe Elsas verlangt, dem Unbekannten, dem sie Bewunderung und Dank zollt, sich ganz zu weihen, ihn voll zu erkennen; aber der Göttliche darf dem sterblichen Weibe sich nicht enthüllen, um es nicht unter seinem Glanze vergehen zu lassen. Wie Semele sich durch den Wunsch, Jupiter in seiner göttlichen Majestät zu erblicken, vernichtet, so geht Elsa an dem höchsten, im Wesen der Liebe begründeten Verlangen zugrunde.

Webers „Euryanthe" hatte für die Charakteristik der düsteren Gestalten Ortrud und Telramund die Vorbilder geliefert, die große Gerichtsszene in Marschners „Der Templer und die Jüdin" den ersten Akt stark beeinflußt, der Streit der Königinnen im Nibelungen-

liebe lieferte ein Hauptmotiv und viele Einzelheiten für die große Szene des Brautgangs. Aber als Ganzes war die Dichtung doch das geistige Eigentum Wagners und bezeugte seine Selbständigkeit in allem Wesentlichen, seine hohe Anschauung von der Aufgabe des Dramatikers und die vorher nie dagewesene Fähigkeit, die Mittel der Musik und der Dichtung im Dienste dieser Aufgabe zu vereinigen.

Der völlige Bruch mit den alten geschlossenen Formen der Musik hatte sich nun vollzogen. Die Deklamation wurde durch die Melodie nicht gehindert, sondern zur höchsten dramatischen Ausdrucksfähigkeit gesteigert, im Orchester das Gewebe der Stimmungen und Gedankenreihen aufgedeckt, das Unausgesprochene und Unaussprechliche verkündet. Es ergab sich eine neue Führung und Verschlingung der Melodien, deren Verständnis für das ungewöhnte Ohr schwierig war und deren sinnliche Schönheit sich nicht auf den ersten Blick erschloß.

Deshalb wurde dieser neue Stil Wagners zunächst von der großen Menge der Musiker und der Laien voll Spott und Ingrimm abgelehnt, und es war eine kühne Tat, als der treue Freund Franz Liszt am 28. August 1850 in Weimar den „Lohengrin" zum ersten Male aufführte.

Von derselben Stelle, von der einst die Wiedergeburt des höheren Dramas ausgegangen war, begann der Siegesgang des deutschen Musikdramas. Die Hoffnung Schillers erfüllte sich, daß aus der Oper, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte.

Denn keineswegs kam es Wagner nur auf die Reinigung des musikalischen Teiles an. Wie Hebbel wollte er das Drama zum Abbild der inneren Welt des Dichters und zum Gefäß des Höchsten und Tiefsten, was die Gegenwart bewegte, gestalten, philosophische, politische und soziale Absichten vereinigen. Die Musik war ihm nur das Mittel, dem Unbewußten zum Ausdruck zu verhelfen und die Eindrucksfähigkeit der Vorgänge zu steigern. Deshalb konnte er auch vorübergehend daran denken, auf diese Hilfe zu verzichten, und gesprochene Dramen wie „Friedrich der Rotbart", „Jesus von Nazareth", „Wieland der Schmied", „Achilleus" planen, die freilich nicht ausreiften, weil mächtige Triebe ihn bald wieder zum Musikdrama lenkten.

Wagner beteiligte sich an der Revolution von 1849 in dem Glauben, daß durch sie auch seine künstlerischen Absichten gefördert würden. Er mußte fliehen, und die nächsten Jahre in der Verbannung ge-

hörten der philosophischen Begründung und dem Ausbau seiner Kunstanschauung. In dem Philosophen Ludwig Feuerbach hatte er seinen Führer gefunden. Aus dem Glücksverlangen entsprang für Feuerbach die Religion; die Götter wurden ihm zu Spiegelbildern des Menschen, zu Idealen der Völker, welche ihnen die Gestalt gaben. Wie auf Gottfried Keller, so wirkte auch auf Wagner jene Lehre mächtig ein, die die Wahrheit der Sinnlichkeit mit Freuden, mit Bewußtsein anerkannte und den Tod als das letzte und höchste Recht des Lebenden, als wirklichen Abschluß des Daseins verherrlichte. Dem christlichen Dogma feind, flüchtete er sich in die antike Schönheitswelt, die Anselm Feuerbach, der Bruder Ludwigs, in seiner Schrift „Der Vatikanische Apollo" dargestellt hatte.

Aber nicht mit fruchtlosen Klagen um das verlorene Ideal, sondern mit dem starken Verlangen, eine neue, ihr ebenbürtige Menschheit erstehen zu lassen, betrachtete er diese versunkene Welt. In der antiken Tragödie sah er das Abbild des freien, nach allen Seiten voll entwickelten Volkes. Hier wirken alle Künste, die bildenden, mimischen und redenden, zum höchsten Zwecke zusammen. Durch das Christentum ist, wie Wagner damals meinte, die Menschheit der Sklaverei verfallen; die Kunst, im Dienste der Kirche, der Fürsten, der Industrie, zum Handwerk entartet, dient nur noch dem sinnlichen Genusse Weniger und dem Luxus. Erst wenn dereinst die große Menschheitsrevolution das Sklaventum in jeder Form ausgerottet hat, kann die Wiedergeburt des Dramas erfolgen. In diesem „Kunstwerk der Zukunft", dessen Inhalt allein der schöne und starke, durch die höchste Liebeskraft zur Freiheit gelangte Mensch ist, werden sich, wie in der attischen Tragödie, alle Einzelkünste auf das innigste verbinden. Es wendet sich wieder an das ganze Volk, aus dessen gemeinsamem Leben es als höchste Geistesschöpfung entsprungen ist. Diese Gedanken entwickelt Wagner in einer Reihe von Schriften, die in Zürich entstanden („Kunst und Klima" 1850, „Das Kunstwerk der Zukunft" 1850, „Oper und Drama" 1851).

Schon vorher hatte er das Drama gedichtet, welches auf nationaler Grundlage die Idee und zugleich das Mittel zu ihrer Verwirklichung verkörperte. Im Jahre 1848 war „Siegfrieds Tod" entstanden, 1851 trat als sonniges Gegenbild „Der junge Siegfried" davor, und im folgenden Jahre schuf Wagner aus dem Bedürfnisse, die mythischen und philosophischen Grundlagen der Handlung selbständig zu entwickeln, zuerst die „Walküre" und dann das „Rheingold".

Nachdem „Siegfrieds Tod" mit Rücksicht auf die drei neuen, vorbereitenden Dichtungen zur „Götterdämmerung" umgeformt worden war, ließ Wagner Ende 1852 sein Hauptwerk für seine Freunde drucken. Er nannte es „Der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend". Die Komposition des „Rheingold" war schon 1854 beendigt, Anfang 1856 wurde die „Walküre" abgeschlossen, aber mitten im „Siegfried" stockte 1857 die Arbeit, und erst nach langer Pause wurde „Siegfried" 1869, die „Götterdämmerung" 1874 vollendet. Während Hebbel in seiner, in demselben Jahrzehnt entstandenen Nibelungendichtung fast ausschließlich das deutsche Volksepos als Quelle benutzte, trat für Wagner die nordische Version der Edda beherrschend in den Vordergrund. Er suchte aus ihr den Kern der alten Sage herauszuschälen und faßte diese nicht historisch, sondern mythisch auf. Siegfried ist ihm gleichbedeutend mit dem germanischen Gotte Baldur, dessen Tod den Untergang der Welt bedeutet. Sie muß untergehen, weil die Begier nach Besitz und Macht in ihr herrschend geworden ist und auch die Vertreter des Reinen, Wotan und die Lichtalben, ergriffen und vergiftet hat. Von den finsteren Nibelungen wird ihnen das Ende bereitet, und vergebens erzeugt Wotan sich in Siegmund den Helden, der den Feind besiegen soll. Erst Siegfried, der nicht von dem schuldbeladenen Gott erzeugte, freie, schuldlose Mensch vermag den Ring, das Symbol der Macht und des Besitzes, dem hütenden Drachen zu entreißen. Aber auch er wird durch Hagen, den Sohn des Nibelungen, in Schuld verstrickt, und mit ihm geht Brünnhilde, die Tochter des Gottes, die eigensüchtig nur ihrer Liebe leben will, zugrunde. Walhall, die Burg der Götter, lodert in Flammen auf und der Ring wird den Töchtern des Rheins zurückgegeben, denen sein Gold einst der Nibelung raubte.

Der große Gedankengehalt und die dramatische Bedeutung des Nibelungenringes erheben die Dichtung in das Gebiet der echten hohen Tragödie, aber die schrullenhafte äußere Form des verständnislos angewandten Stabreims, die absichtlich altertümelnde, durch zahllose Wortspiele entstellte Sprache und die Neigung zu breiten Darlegungen, die den dramatischen Verlauf nicht fördern, beeinträchtigen den künstlerischen Wert. Auch die Charakterzeichnung ist oft durch die symbolische Auffassung der Gestalten verblaßt.

Am Schlusse des „Ringes" geht die mit Schuld beladene Welt unter und findet im Untergange den Frieden. Dies entspricht den neuen Anschauungen, die Wagner selbständig gewonnen und

in der Philosophie Schopenhauers bestätigt gefunden hat. Die Erfolglosigkeit seiner Bestrebungen und der notgedrungene Verzicht auf die Beziehung zu der edlen Mathilde Wesendonk hatte ihn dem Pessimismus zugetrieben, alles Zukunftshoffen war versunken, und zur Erlösung wurde ihm der Gedanke der Weltverachtung und Weltüberwindung. Alles, was seine früheren Schriften enthalten, erklärte er jetzt für das Produkt eines durchaus abnormen Zustandes, und aus der neuen Weltanschauung heraus dichtete er „Tristan und Isolde" (1854), das Hohelied der im Tode sich vollendenden Liebe.

Wieder ist ihm die Sage das Gefäß seiner persönlichen Anschauung. Gottfried von Straßburg hatte in dem Epos von Tristan und Isolde das Glück der hohen Minne verherrlicht und mit reichster Lebensfülle umgeben, Wagner schälte das tragische Grundmotiv heraus, das unüberwindliche Verlangen nach dem Weibe, das Tristan dem Lehnsherrn und väterlichen Freunde, mit dem Entschlusse zu verzichten, gefreit hat. Nicht der zauberische Minnetrank weckt diese Liebe, sondern von Urbeginn an fühlen beide, daß sie für einander bestimmt sind; nicht der Verrat, sondern das Todessehnen ist die Qual, unter der sie leiden. Das Maß der äußeren Vorgänge ist hier auf das unbedingt Notwendige beschränkt, so daß sich die lyrischen Grundstimmungen völlig ausleben können. Der Dichter schwelgt in ihnen und übergießt sie mit allen Reizen hoher Poesie, in der auch das Gedankenhafte diesmal vollkommen aufgeht.

Nicht lange konnte Wagners tatkräftige und im Grunde freudig sinnliche Natur in diesem Pessimismus verharren. Als er im Sommer 1860 nach Deutschland zurückgekehrt war und wieder zuversichtlicher in die Zukunft blicken durfte, führte er einen alten Plan seiner Dresdener Zeit aus und schrieb 1862 die „Meistersinger von Nürnberg".

Die friedliche, von echtem Frohsinn erfüllte deutsche Reichsstadt, in der Hans Sachs dichtete, wurde der Schauplatz eines vortrefflichen Lustspiels. Der Widerstreit philisterhaft beschränkter Kunstübung und genialen Schaffens verkörperte sich aufs glücklichste in den historisch getreu wiedergegebenen Schulgesetzen der Tabulatur und dem freien Gesange Walthers von Stolzing. Ohne Aufdringlichkeit ließ der Dichter zugleich dem Unmute gegen seine Widersacher freien Lauf. Unverkümmert durch diese Absichten entfalten sich die Gestalten zu blühendem Leben und der Gang der glücklich erfundenen Liebeshandlung ist innig mit dem Konflikt der Kunstanschauungen verknüpft.

Als Wagner 1867 die musikalische Komposition dieser Dichtung vollendete, war ihm bereits durch eine überraschende Gunst des Schicksals die bis dahin unerreichbar scheinende Erfüllung seiner kühnsten Pläne in nahe Aussicht gerückt worden. Der junge König Ludwig II. von Bayern schenkte ihm seine Gunst, und mit Hilfe einer mächtig wachsenden Schar von begeisterten Anhängern konnte er in Bayreuth sein Festspielhaus errichten, wo, fern vom alltäglichen Treiben, durch eine neue Darstellungskunst das Drama, würdig seiner hohen Bestimmung, in reiner, idealer Pflege Erhebung und Begeisterung wecken sollte.

In Gegenwart des Deutschen Kaisers und einer Anzahl von Fürsten wurde im August 1876 der „Ring des Nibelungen" hier zum ersten Male aufgeführt, und dem schlaffen, verkommenen Zeitgeiste zum Trotz errang das Werk einen Erfolg, der, über die deutschen Grenzen hinaus unablässig fortwirkend, den Anstoß zur Läuterung des künstlerischen Geistes und zur Abkehr von der Frivolität der alten Oper gab.

In stetem Ringen mit dem Erwerbssinn, der Trägheit und der Begünstigung der niedern Genußsucht, den mächtigsten Faktoren im Treiben der stehenden Theater, hält Bayreuth auch nach dem Tode Wagners das Banner jener reinen Kunstübung hoch, der zum Glück das letzte und tiefste Werk des Meisters, der „Parsifal" (1882), bis jetzt allein vorbehalten geblieben ist.

Im „Parsifal" hat sich der Pessimismus zum Mitleid geklärt, und ein neues Zukunftsideal, eine ethische Regeneration der Welt durch Erkenntnis ihrer Leiden, tritt zutage. Das tiefsinnigste Gedicht des deutschen Mittelalters, Wolframs „Parcival", ist hier, ebenso wie zuvor der „Tristan" Gottfrieds von Straßburg, auf seine einfachsten Züge zurückgeführt und darüber der Schimmer der Mystik ausgegossen, so daß das stellvertretende Leiden Christi in dem Helden, gleichzeitig mit dem eigenen Leiden, der Menschheit zum Heile wird. Amfortas, der Gralskönig, der durch Parsifal von seinen Qualen befreit wird, ist mit derselben Lanze verwundet worden, die einst die Seite des Erlösers durchbohrte, und in der Gralsbotin Kundry lebt Herodias fort.

Das Vergehen des Helden ist die Unkenntnis des Leidens, die das Mitleid versagt; durch Mitleid wird er wissend ohne Schuld. Dadurch fehlt es dem Drama an allem, was sonst die Voraussetzung tragischer Konflikte bildet, und es nähert sich in seiner Stimmung bewußt dem Oratorium, dessen Charakter auch in der Musik vor-

wiegt. Mag diese Färbung auch durch die Eigenart des Stoffes gefordert worden sein, so zeugt sie doch von sinkender Kraft und läßt das erhabene letzte Werk Wagners als Drama den früheren nicht ebenbürtig erscheinen. Vielleicht hat dazu auch das Leiden beigetragen, das ihn, schon während er am „Parsifal" arbeitete, befiel und dem er am 13. Februar 1883 erlag.

Mit Wagners letzten Werken schließt vorläufig die Geschichte des deutschen Musikdramas ab. Weder in dem älteren Stile, noch in den von ihm geschaffenen Formen ist eine Leistung zutage getreten, die Neues in dramatischer Beziehung böte, und die Gegenwart zehrt durchaus von der Erbschaft des großen Zeitalters der Oper, das mit Gluck begann und, wie es scheint, mit Wagner geendigt hat.

Ernst von Wildenbruch.

Der wohltätige Einfluß der „Meininger" auf die Bühne und das Publikum, das Interesse an edlerem Kunstgenuß, das durch sie und durch Richard Wagner erweckt worden war, kam zunächst Ernst von Wildenbruch zugute, einem Dichter, der mit seinen Dramen idealer Richtung zehn Jahre lang vergebens an die Pforten der Theater geklopft hatte. Im Mai 1881 brachten die „Meininger", in ihrer Heimat seine Tragödie „Die Karolinger" zur Aufführung, im Herbst desselben Jahres wiederholte ein Berliner Theater den Versuch mit größtem Beifall, und nun erschienen in schneller Folge die früher zurückgewiesenen Tragödien Wildenbruchs auf allen größeren Bühnen. In ihm schien der so lange ersehnte Nachfolger Schillers gefunden zu sein, der die Erlösung von dem dramatischen Elend der letzten Jahrzehnte bringen sollte.

Hingerissen von dem starken leidenschaftlichen Schwunge der Dichtung, übersah das Publikum die Schwächen der bunten Handlung, der ungenügenden Motivierung und der oberflächlichen Psychologie. Der Dichter ließ seine Zuhörer nicht zur Besinnung kommen, so lange er sie in seinem Banne hielt, und es zeigte sich, daß die scheinbar abgenützten Formen des alten historischen Dramas doch immer wieder ihre Kraft bewähren, sobald eine starke Persönlichkeit und eine ideale Gesinnung ihnen den entsprechenden Gehalt verleihen und das Verlangen nach glänzenden Bildern, nach starken augenblicklichen Wirkungen erfüllt wird.

Bei näherem Zusehen erkennt man indessen, daß das emporflammende Temperament Wildenbruchs nicht durch heißen inneren

Kampf entzündet ist. Gefestigt in seiner sittlichen und patriotischen Überzeugung empfindet er kaum den tiefen Zwiespalt, der durch seine Zeit geht, so sehr er sich auch müht, die Bewegungen der Gegenwart zu erfassen und darzustellen. Über seinen ersten Dramen lag der rosige Schimmer jugendlichen naiven Glaubens an die Ideale, der noch nicht durch die Erfahrung getrübt ist. Die Erwartung, daß er sich aus diesem Anfangsstadium, das neben den „Karolingern" (1882) am besten „Harold" (1882), der „Mennonit" (1884) und „Das neue Gebot" (1886) verkörpern, emporringen werde, hat sich nicht erfüllt.

Auch die „Haubenlerche" (1891), die den Anschluß an das realistische Gegenwartsdrama sucht, will den guten Glauben an den wohlgeregelten Mechanismus des Weltlaufs mit seiner gerechten Verteilung von Lohn und Strafe beweisen, nur daß sich das Pathos in den Berliner Dialekt hüllt und die Menschen nicht historische Gewänder tragen. Wildenbruch hat mit diesem Stück seinen größten und dauerhaftesten Erfolg errungen, weil er als echter Dichter die von den meisten zu formalen Experimenten mißbrauchten Bilder aus der niederen Wirklichkeit mit höherem, menschlich erwärmendem Gehalt zu erfüllen wußte. Aber sein eigenstes Gebiet ist das Geschichtsdrama geblieben, das die äußeren Vorgänge mit oberflächlicher Begründung dem Zuschauer vor Auger stellt und vor allem durch das Interesse am Stoff eine starke Erregung zu bewirken sucht.

Gegenstände aus der Geschichte Brandenburgs und Preußens lagen ihm, dem begeisterten Patrioten, am nächsten, und wie einst Raupach die Hohenstaufen, so hat Wildenbruch die Hohenzollern in einer Reihe von historischen Gemälden porträtgetreu auf die Bühne gebracht. Dabei leitet ihn nicht, wie seine Vorgänger, die Absicht, die Bühne zur Ergänzung des Geschichtsunterrichts auszunützen, sondern es lodert in seinen Adern eine glühende Liebe, Bewunderung und Dankbarkeit für das Herrscherhaus, das durch zähe Tatkraft das kleine Brandenburg zur Wiege des neuen Deutschen Reiches gemacht hat.

Auf das Haupt der Herrscher sammelt sich in diesen Hohenzollerndramen („Die Quitzows" 1888, „Der Generalfeldoberst" 1889, „Der neue Herr" 1891) alles Licht, und das dramatische Leben geht zugrunde in der Überzeugung, daß jeder Widerstand gegen die Mission der Hohenzollern an sich unberechtigt ist und erfolglos bleiben muß.

Den Vorwurf des Servilismus verdient Wildenbruch trotzdem nicht. Von der befohlenen Verherrlichung in den prunkhaften Festspielen Josef Lauffs — der sich sonst, z. B. in dem Lustspiel „Der Heerohme" (1902), als eine so sympathische, gesunde Natur bewährt — und dem freiwilligen Strebertum der aufdringlichen „patriotischen" Dichter, ist seine edle Begeisterung weit entfernt.

Später hat Wildenbruch noch mit dem Doppeldrama „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" (1896) einen großen, aber nicht dauernden Erfolg erlebt. Der welthistorische Gegensatz des deutschen Königtums und des Papsttums einerseits, der Kampf des Königs gegen den Egoismus und Partikularismus der deutschen Fürsten andrerseits sind die Hebel dieser Historien, aber es ist dem Dichter weder gelungen, die politischen Motive ins Menschliche umzusetzen, noch den Eindruck des Zufälligen im Verlaufe der geschichtlichen Ereignisse zu vermeiden.

Es kommt noch hinzu, daß er hier noch häufiger als zuvor Theatereffekte herbeiführt und nicht imstande ist, die Linien der Charakterzeichnung auch nur in den gröbsten Umrissen festzuhalten. Das Erlahmen der Kraft in den späteren Akten, ein besonderes Kennzeichen Wildenbruchs, zeigt sich besonders stark in seinem Drama „König Laurin" (1902). Bedeutend und spannend setzt die Handlung im ersten Akte ein, aber schnell verflacht sie zu einem äußerlichen Intrigenspiel und geht willkürlich sprunghaft von einer Effektszene zur andern.

Auch das Raubrittersspiel „Die Rabensteinerin" (1907), für das der Dichter den Grillparzer-Preis erhielt, bezeugt, wie auch das letzte Werk „Der Deutsche König" (1909), nur den unveränderten, durch keine Skrupel konsequenter Handlungsführung und Psychologie geplagten Bühnensinn Wildenbruchs, der von dem Streben seiner Zeit nach Verinnerlichung der Kunst kaum berührt worden ist.

Bei den edelsten Absichten, ausgestattet mit den wertvollen Eigenschaften eines starken Temperaments und eines sicheren Blickes für das Bühnenmäßige, hat Wildenbruchs Talent dennoch dem deutschen Drama wenig Heil gebracht. Jeder seiner Erfolge bedeutet nur einen persönlichen Sieg zum Schaden derjenigen Bestrebungen, welche die Vertiefung des Seelischen und die Annäherung an das Leben der Gegenwart herbeiführen wollen.

Das deutsche Drama von 1885—1900.

Die alte Kunst und der Naturalismus.

Auf der Grundlage der Überzeugung, daß das klassische Altertum auf allen Gebieten der Kunst ewig mustergültige Leistungen hinterlassen habe, ist seit der Renaissance die Anschauung herrschend geblieben, die Vollkommenheit sei nur durch den Anschluß an diese Vorbilder zu erreichen. Die Geschichte der neueren deutschen Dichtung bis an die Gegenwart heran ist die Geschichte ihres Verhältnisses zum Altertum; ihre verschiedenen Perioden sondern sich dadurch, daß bald die äußere Form, bald die ganze Geisteswelt des Altertums erobert werden soll, daß man versucht, entweder die Gegenwart zu verleugnen und in der Antike aufzugehen, oder die antiken Anschauungen mit modernen Ideen zu verbinden.

Die Kunst der Klassiker stellt die letzte Etappe auf diesem Wege dar, und alle Angriffe der Romantiker, des Jungen Deutschlands, der Anhänger des Realismus haben bis in die achtziger Jahre die Herrschaft der von ihnen begründeten Kunstanschauung kaum vorübergehend erschüttern, geschweige denn stürzen können.

Zum Teil lag das daran, daß unsere größten Dichter diesen Stil in ihren Meisterwerken mit dem höchsten Können durchgebildet hatten und daß der Form nun die erhebende Wirkung zugeschrieben wurde, die zumeist in ganz persönlichen Eigenschaften Goethes und Schillers beruhte. Aber auch an sich besitzt der Idealismus Schillers, das plastische Formideal des reifen Goethe einen hohen sittlichen und künstlerischen Wert. Beide entsprechen vollkommen den Haupttendenzen der geistigen Entwickelung Deutschlands seit der Reformation. Sie repräsentieren das deutsche Bürgertum, wie es sich aus einer bescheidenen Existenz durch das Streben nach individueller Ausbildung und höchster sittlicher Reife zu schöner, durch Willenskraft errungener Freiheit erhebt, erfüllt von dem Glauben an das Reich der Ideale und an die Unbedingtheit der sittlichen Forderung.

Das Niedrige, Häßliche, Unsittliche fand in dieser Kunst keine Stelle, wo es sich als berechtigte Macht hätte behaupten dürfen, die Leidenschaft mußte sich in die Schranken der herrschenden Moral eindämmen lassen oder an ihnen zerschellen. Die feineren subjektiven Züge des Seelenlebens traten hinter den typischen Eigenschaften ganz zurück und wurden als schrullenhafte Abnormitäten

aufgefaßt. Den Helden wurde eine geläuterte Gesinnung, eine hohe Bildung verliehen, die, gleichgültig gegen die historischen Tatsachen, alle mit demselben Idealismus durchtränkte und sich stets in derselben edel gehobenen, kaum irgendwie persönlich gefärbten Sprache ausdrückte. Dem Drama fiel in erster Linie die Aufgabe zu, die großen Lehren der Geschichte durch sinnliche Darstellung den Zuschauern einzuprägen, indem irgend ein wichtiger Vorgang in seinen Ursachen und seinem Verlaufe dargestellt wurde und die Handelnden zugleich das sittliche Urteil über sich selbst aussprachen. Ein solches, scheinbar abgeschlossenes Urteil gestattete aber nur die Vergangenheit, und je näher man der Gegenwart kam, um so weniger ließ sich verkennen, daß die Wirklichkeit eine so klare Erkenntnis nicht gewährte. Deshalb schloß die klassizistische Kunst die Gegenwart vom Gebiete des ernsten Dramas aus und gestattete ihr nur, unterhaltende Bilder ohne jede höhere Absicht zu liefern. Auch hier galten jedoch die Gesetze jener Schönheitslehre, die nur das dem Auge und dem Gefühl Wohlgefällige zuließ.

Es ist klar, daß diese Kunst besonders geeignet ist, die Begeisterung für alles Edle und Große zu erwecken, im Volke den Glauben an das Ideal zu stärken und reine hohe Genüsse zu gewähren. In ihr spiegeln sich die besten Eigenschaften des deutschen Charakters ab, und ihre unvergängliche Bedeutung beruht darin, daß sie immer wieder den Sieg des freien sittlichen Willens über die Notwendigkeit in edler Form verkörpert.

Aber es läßt sich auch nicht leugnen, daß sie, um ihre Aufgabe zu erfüllen, das Weltbild allzusehr vereinfachte, die dunkeln Gebiete des Innenlebens nicht zu betreten wagte und die bewußten, in tatkräftigem Handeln sich ausprägenden Antriebe zu ausschließlich berücksichtigte.

Der Idealismus, auf dem sie beruhte, wurde im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts von anderen philosophischen Grundanschauungen, vor allem vom Pessimismus und Materialismus, verdrängt. Die Naturwissenschaften errangen auf das Denken einen maßgebenden Einfluß, durch den sich das Weltbild verschob. Der Geist erschien nicht mehr als unabhängiger Beherrscher der Materie, sondern in seinem Dasein durch sie bedingt und untrennbar an sie gefesselt. Die Erkenntnis der historischen, geographischen und sozialen Bedingtheit aller Erscheinungen schränkte die Annahme der persönlichen Freiheit außerordentlich ein, und an die Stelle der einfachen früheren Voraussetzungen trat nun das Zusammen-

wirken von höchst komplizierten Faktoren, denen eine unbedingte, naturgesetzliche Macht beigemessen wurde.

Dadurch erschienen auch die historischen Vorgänge in anderem Lichte, nicht mehr als eine Folge großer heroischer Taten, sondern als notwendiges Ergebnis wirtschaftlicher und psychischer Massenbewegungen, an denen die Höchsten wie die Niedrigsten teilnehmen mußten, weil überall dieselben unverbrüchlichen Gesetze walteten.

Die früheren Maßstäbe des Wesentlichen und Unwesentlichen, die von der sittlichen Schätzung der Persönlichkeit hergenommen waren, wurden verworfen, und vergeblich suchte die historische Wissenschaft und die Philosophie nach neuen allgemein gültigen Werten.

Es war eine Folge dieser Unklarheit, daß die neue Kunst zunächst nur die äußeren Erscheinungen so gewissenhaft wie möglich wiederzugeben suchte und, um dem Verdacht eines selbständigen Werturteils im alten Sinne aus dem Wege zu gehen, nun gerade die Gegenstände bevorzugte, die nach der früheren Schätzung als kunstwidrig und bedeutungslos galten und denen noch dazu der Reiz der Neuheit anhaftete.

Mit der gespannten Neugier des Forschungsreisenden, der in ein unbetretenes Land Afrikas eindringt, wurde nun das äußere Dasein und das Seelenleben der Proletarier, der Dirnen und Verbrecher beobachtet und wie ein naturwissenschaftliches Objekt möglichst ohne jede subjektive Färbung beschrieben.

Man nannte dieses Verfahren Naturalismus. In Frankreich war diese Richtung längst, ehe bei uns davon die Rede war, zur Herrschaft gekommen und hatte von dort aus namentlich auf die Skandinavier und Russen eingewirkt. Schon die Romantik war in Frankreich, im Gegensatz zur deutschen, in politischer Beziehung extrem fortschrittlich und demokratisch. Sie neigte sich der sozialen Auffassung zu, die in Balzacs Romanen eine neue Erzählungskunst entstehen ließ. Auf seinen Schultern standen die großen Meister Gustave Flaubert und Emile Zola. Letzterer hatte die zeitgenössische Gesellschaft Frankreichs in einer langen Romanreihe abgeschildert, und so suchten auch seine ausländischen Nachahmer zunächst die Gesellschaft ihrer Länder in der Form des Romans zu beschreiben und dabei gewissenhaft den von der Naturwissenschaft herstammenden Grundsätzen und der Technik ihres Meisters zu folgen. Für das Drama aber hat er kein brauchbares Vorbild geliefert; seine „Therese Raquin" war, wie selbst die begeisterten Anhänger zugeben mußten, ein verfehlter Versuch.

Die Dichter, die in Deutschland ein naturalistisches Schauspiel begründen wollten, glaubten in dem großen Norweger Henrik Ibsen[1]) ihren Meister zu finden. Das war ein Irrtum, denn Ibsen hat niemals in dem Sinne wie Zola naturalistisch gedichtet. In seinem ersten Drama „Catilina" hat er es als seine Absicht bezeichnet, den Widerspruch zwischen Willen und Möglichkeit, zwischen Menschheit und Individuum darzustellen; die Tragödie und die Komödie der Menschheit und des Individuums zugleich solle sein Drama sein.

Zuerst hat er mit romantischem Anhauch und in gebundener Form, vorzüglich historische und sagenhafte Stoffe behandelnd, diese Absicht verwirklicht, aber schon in der „Komödie der Liebe" (1862) die Handlung auf den Boden der Gegenwart verlegt. Mit dem „Bund der Jugend" (1869) begann die Reihe der modernen Prosadramen Ibsens. Sie schildern sämtlich die norwegische Gesellschaft und zeigen, daß ihre äußerlich so wohlgeordneten Zustände in Wahrheit von gemeinem Egoismus, Vorurteilen und Lastern zerfressen und deshalb unhaltbar sind.

Das zweite dieser Stücke, „Die Stützen der Gesellschaft" (1877), faßt in einem großen Bilde die Kritik zusammen. Die einzelnen Erscheinungen werden dann besonders beleuchtet in „Ein Puppenheim" (1879), wo in der Heldin Nora die Verkümmerung der Frau durch unfreie Erziehung und unwürdige gesellschaftliche Stellung gezeichnet wird, „Ein Volksfeind" (1882), der den verderblichen Einfluß der öffentlichen Meinung schildert, und „Gespenster" (1883), die rücksichtslose, auf die Gesetze der Vererbung gestützte Verurteilung der modernen Ehe, deren Folgen an der erkauften Frau und dem Sprößling des unnatürlichen Bundes erschreckend hervortreten.

Die „Wildente" (1884) bildet den Schluß dieser Reihe. Während Ibsen in den vorhergehenden Dramen überall die Forderung der Wahrheit und Freiheit, der unbedingten Behauptung der Individualität, verfochten hat, zeigt er hier die Notwendigkeit der Lebenslüge und der Unselbständigkeit für die Menschen der Gegenwart, und scheint seine früheren Bestrebungen als grausam und unnütz zu verurteilen.

Er hat denn auch in den folgenden Dramen keine direkte Gesellschaftskritik mehr geübt und den bestehenden Zustand nur als Untergrund für die Behandlung eigenartiger psychologischer Probleme

1) Vgl. Prof. Dr. B. Kahle, Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson und ihre Zeitgenossen. Leipzig 1903 (Aus Natur und Geisteswelt. 193).

benutzt. In „Rosmersholm" (1886) handelt es sich nur um das Schicksal des Einzelnen, soweit es von ethischen Grundsätzen abhängt. Schon mischt sich hier Mystisches hinein, das dann das Übergewicht erhält in der „Frau vom Meere" (1888), dem Drama, in dem die psychologische Lösung der Ehefrage versucht wird. „Hedda Gabler" (1891) läßt dieses Element des absoluten Rätselhaften wieder zurücktreten, wenn auch der Zustand Heddas, der ihr anormales Gefühlsleben und den ganzen Verlauf der Handlung bedingt, durchaus etwas Inkommensurables hat.

Herrschend wird das Mystische dann in „Baumeister Solneß" (1893), der Tragödie des versagenden Willens, und „Klein-Eyolf" (1894), dem Schauspiel der Überwindung des Triebes zum Bösen und der egoistischen Sinnenliebe zugunsten des tatkräftigen Wirkens für die Zukunft. Die beiden letzten Werke Ibsens sind Variationen desselben Themas. In „John Gabriel Borkmann" (1896) und dem Epilog „Wenn wir Toten erwachen" (1899) wird das rücksichtslose Streben, selbst wenn es sich die höchsten Ziele setzt, als Todfeind bekämpft, weil es das Liebesleben, das Wertvollste im Menschen, mordet.

Der Irrtum der deutschen Naturalisten, die in Ibsen einen künstlerischen Verwandten Zolas zu sehen glaubten, entsprang daraus, daß auch er der Schönfärberei abhold war, Bilder aus dem Leben der Gegenwart gab, dem Widrigen nicht aus dem Wege ging und die Ergebnisse der modernen Naturwissenschaft für die Motivierung und Psychologie seiner Dramen verwandte.

Aber alle diese neuen Mittel stehen bei Ibsen im Dienste der alten Aufgaben der Kunst, die vom Naturalismus nicht mehr anerkannt wurden. Er will mit ihrer Hilfe bestimmte Probleme lösen, Werturteile geben, und nicht der einfache Zusammenhang von Ursache und Wirkung, sondern das Walten eines, nur etwas moderner eingekleideten Schicksals bestimmt den Ausgang, der in erster Linie durch höchst komplizierte Persönlichkeiten bedingt ist und dadurch den vom Naturalismus geforderten typischen Charakter einbüßt. Doch stehen diese Persönlichkeiten nicht, wie bei den Früheren, im leeren Raume, sie müssen die Luft ihrer Zeit einatmen, und wäre die Pest darin.

Alles das wäre auch in Hebbels Dramen zu finden gewesen; was aber bei Ibsen ganz neu anmutete und am meisten dazu beitrug, ihn unter die Naturalisten zu rechnen, ist seine Technik. Hebbel hatte noch die stillschweigende Forderung gestellt, daß der Zuschauer gewisse besondere Bedingungen der Kunstwelt gelten lasse, die der

Wirklichkeit widersprechen, und zu diesem Zwecke durch kräftige eigene Phantasietätigkeit den Dichter unterstütze. Ibsen dagegen erleichtert die Illusion so sehr wie keiner seiner Vorgänger. Seine Personen sprechen wie in der Wirklichkeit: andeutend, abgebrochen, sprunghaft, nur zufällig und wider Willen ihr Inneres enthüllend. Scheinbar wird nichts gesagt, um die Zuhörer zu unterrichten oder ihr Urteil zu leiten, sondern die höchste Kunst des Dialogs läßt ein absolut getreues Bild des wirklichen Gesprächs entstehen, indem die Menschen auf der Bühne mit innerer Notwendigkeit den Gesetzen des gegenseitigen Gedankenaustausches folgen. Dabei blicken wir tiefer in ihre Seelen hinein, als es bei dem früheren Verfahren möglich war, das nur die bewußten, zweckvollen Äußerungen auf der Bühne verwertete. Zugleich werden die Vorgänge in einer Weise nachgeahmt und aneinandergereiht, die scheinbar auf den Zuschauer und die Bedürfnisse des dramatischen Aufbaus gar keine Rücksicht nimmt und am meisten dazu beiträgt, den Eindruck einfacher Wiedergabe eines zufälligen Geschehens hervorzurufen. In Wahrheit aber ist hierin ein Triumph höchster Beherrschung der Kunstform des Dramas zu erkennen; denn alles scheinbar Zufällige steht im Dienste der Aufgabe, die Handlung in ihrem Verlaufe sichtbar vorzuführen. Freilich ist bei Ibsen der Begriff der Handlung ein anderer, als bei den meisten Vorgängern. Er hat sich in dem Sinne vertieft, daß nicht mehr das äußere Handeln überwiegt, sondern die inneren Vorgänge, die das Tun bedingen und begleiten, versinnlicht werden. Um diese möglichst vollständig darzulegen, beschränkt er die eigentliche Handlung auf das geringste Maß und stellt auf der Bühne, wie die griechischen Tragiker, nur die letzten Schritte, die zum Untergange führen, dar. Er ist dadurch gezwungen, die früheren Stadien des Verlaufs in Form einer Exposition, die sich durch das ganze Stück hinzieht, nachzuholen, und bewährt auch hier glänzend seine Herrschaft über die Mittel, indem er ohne jeden sichtbaren Zwang durch die gegebenen Umstände seine Menschen zur Mitteilung der notwendigen Voraussetzungen bewegen läßt.

Durch die Erhöhung der Illusion, die Vertiefung des seelischen Lebens und die vervollkommnete Technik ist Ibsen der bedeutsamste Dramatiker der Gegenwart geworden, und keiner von denen, die ernsthaft für die Bühne schaffen, kann sich seinem Einflusse entziehen, mögen sie ihm auch noch so widerwillig nachgeben.

Auch der weniger bedeutende Landsmann Ibsens, Björnstjerne Björnson, hat neben ihm in Deutschland starke Wirkungen

und einen gewissen Einfluß gewonnen. Schon bevor Ibsen in Deutschland bekannt wurde, hat das nach französischem Muster gearbeitete, aber realistischere Gesellschaftsstück „Ein Fallissement" (1874) die deutsche Bühne erobert, und am Schlusse unseres Zeitraums rief sein Doppeldrama „Über unsre Kraft" (1893 bis 1895) leidenschaftliche Erregung hervor, die jedoch mehr dem religiösen Gegenstande des ersten Teils und dem sozialen des zweiten, als dem unmittelbaren Werte der Dichtung entstammte. Denn Björnsons Technik behält immer etwas Konventionelles, Theatermäßiges, und kann die Abstammung von den Franzosen nicht verleugnen.

Noch ferner als Ibsen steht Björnson dem Naturalismus, als dessen konsequentester Vertreter der Schwede August Strindberg zu gelten hat. In vielen seiner Dramen („Der Vater" 1887, „Fräulein Julie" 1888 usw.) will er nur einen Vorgang aus der Wirklichkeit in seinem äußeren Verlaufe absolut getreu, von Sekunde zu Sekunde wiedergeben und stellt sich, als ob ihm Wert und Wirkung des Dargestellten ganz gleichgültig wäre. In Wahrheit ist dies natürlich nicht der Fall, und es fehlt auch hier nicht an der Tendenz, die nach den Grundsätzen des Naturalismus ausgeschlossen sein sollte.

Neben Ibsen und Strindberg steht als dritter angeblich naturalistischer Dramatiker, der in Deutschland Einfluß gewann, der russische Graf Leo Tolstoi. Sein wahrhaft großes Drama „Die Macht der Finsternis" (1887) beleuchtet die sittliche Verkommenheit des russischen Bauernstandes. Jeder Zug darin ist freilich treu beobachtet und unverfälscht wiedergegeben, aber weder ist die vom Naturalismus geforderte Vollständigkeit angestrebt, noch fehlt der moralische Maßstab. Vielmehr geht die Absicht des Dichters darauf hinaus, in einer dramatischen Handlung der alten Art den Zusammenhang von Schuld und Sühne nachzuweisen, und statt der naturwissenschaftlichen Anschauungen durchtränkt eine innige positivchristliche Überzeugung das Ganze. Wieder ist es nur die psychologische Vertiefung und die dem alten Schönheitsideal widersprechende Eigenart des krassen, die Tiefen des Lasters rücksichtslos enthüllenden Vorgangs, die den Anschein des Naturalismus erweckte.

Sein Wesen stellt sich am Ende der achtziger Jahre auf Grund des Eindrucks, den seine ausländischen Vertreter in Deutschland hervorriefen, folgendermaßen dar. Der Naturalismus wählt seine Stoffe ausschließlich aus dem Leben der Gegenwart und zwar vorzugsweise aus den Gebieten des Niedrigen, Häßlichen, moralisch Anstößigen, die bisher der künstlerischen Behandlung verschlossen

waren; er bietet statt der Handlungen genau beobachtete Bilder und einzelne Vorgänge, die als typisch für den Zustand der Gesellschaft gelten sollen. Außerdem werden den vorgeführten Gestalten anormale, krankhafte Eigenschaften beigelegt, die aber ebenfalls, als Ergebnisse der widernatürlichen Bedingungen des modernen Lebens, typische Bedeutung beanspruchen. Alles wird aus physiologischen und pathologischen Ursachen abgeleitet. Das Kausalitätsgesetz herrscht unbedingt, vertreten durch naturwissenschaftliche Hypothesen, wie die Vererbung und die Beeinflussung des Willens durch die Suggestion, und durch die Theorien des Sozialismus. Statt starker Äußerungen der Leidenschaft dient nur das Gespräch als Mittel der Charakteristik und des Fortschreitens der Ereignisse. Unwillkürliche Andeutungen statt absichtlicher Mitteilungen, scheinbare Gleichstellung des Wesentlichen und Unwesentlichen, Vermeidung des Monologs und alles dessen, was nur zur Aufklärung des Zuschauers dient, und die genauesten Vorschriften für alles Äußerliche sollen die vollständige Illusion ohne jede Mitwirkung der Phantasie des Zuschauers herbeiführen.

Die einzige Tendenz ist angeblich der Kampf gegen die Lüge, die Heuchelei, das Veraltete in Kunst und Leben. Dabei wird aber meist das Urteil vom Standpunkte jugendlicher Unreife und extremer politischer und sozialer Bestrebungen gefällt, die mit einem Schlage eine neue Gesellschaftsordnung und eine neue Kunst an Stelle der alten setzen möchten und denen deshalb alles willkommen ist, was den herrschenden Anschauungen ins Gesicht schlägt.

Die Freien Bühnen.

Seit dem Jahre 1885 kam in der lyrischen Dichtung und im Roman Deutschlands der Naturalismus, gepflegt durch einzelne, meist ganz junge Dichter, zur Geltung. Obwohl er in moralischer, politischer und ästhetischer Beziehung die heftigsten Angriffe erfuhr und seine Vertreter nicht selten sogar gerichtlich zur Verantwortung gezogen wurden, konnte das Neue sich doch Raum schaffen und gewann namentlich unter der Jugend der Großstädte begeisterte Anhänger.

Jede Hoffnung aber, die stehenden Bühnen zu erobern, schien ausgeschlossen zu sein, denn wie ein dreifacher Wall umgab sie die ängstliche Rücksicht ihrer Leiter auf alle möglichen Vorurteile der bürgerlichen Gesellschaft, die oberflächliche Vergnügungssucht des Publikums und die polizeiliche Zensur, die, jedes künstlerischen Urteils bar, alles verbot, was eine Kritik der bestehenden Zustände

zu enthalten schien, nach dem Urteile des normalen Staatsbeamten im Leben unerlaubt war oder auch nur gegen die Schönheitsregeln verstieß. Denn die Polizei hat in Deutschland die Aufgabe, nicht nur Religion, Sitte und Ordnung, sondern auch den Geschmack der Staatsbürger vor jedem Angriff zu schützen.

Unter diesen Umständen war die Aufführung eines naturalistischen Dramas in Deutschland, wie es schien, ausgeschlossen. Aber schon hatte in Paris der Schauspieler Antoine ein „Freies Theater" gegründet, das nur für die Mitglieder eines Vereins Aufführungen veranstaltete und deshalb weder von der polizeilichen Zensur behelligt werden konnte, noch von dem Geschäftsinteresse des gewöhnlichen Theatertreibens beeinflußt war.

Nach diesem Muster entstand im April 1889 in Berlin der Verein „Freie Bühne". Sowohl in der Auswahl der dramatischen Werke, als auch in ihrer schauspielerischen Darstellung sollten die Ziele einer der Schablone und dem Virtuosentum abgewandten, lebendigen Kunst angestrebt und besonders solche Dramen berücksichtigt werden, welche den ständigen Bühnen ihrem Wesen nach nicht zugänglich waren.

Die Berliner „Freie Bühne" eröffnete im Herbst 1889 ihre Tätigkeit mit Ibsens „Gespenstern", und sie erreichte im ersten Jahre ihres Bestehens die stattliche Anzahl von etwa 700 Mitgliedern. Die weiteren Stücke, die sie darbot, waren zur Hälfte Übersetzungen: „Henriette Marchéal" von den Brüdern Goncourt, ein fein erfaßtes, aber unwirksam dargestelltes Stück Wirklichkeit; „Der Handschuh" von Björnson, ein Thesenstück, das bei aller Wichtigkeit des Problems ebenfalls keinen Gewinn für die Bühne bedeutete; Tolstois „Macht der Finsternis" und das unbedeutende Schauspiel „Auf dem Heimwege" von dem Norweger Alexander Kielland.

Die deutsche Dichtung war vertreten durch Fitgers „Von Gottes Gnaden", ein Drama alten Stils, dem nur aus politischer Bedenklichkeit der Zugang zur Bühne versagt worden war, durch Anzengrubers „Viertes Gebot" und durch drei Schöpfungen bis dahin unbekannter Dichter, die treulich den Spuren des französischen und norwegischen Naturalismus folgten: „Die Familie Selicke", ein gemeinsames Werk von Arno Holz und Johannes Schlaf, das gleichgültige Vorgänge mit langweiliger Peinlichkeit darstellte, und die beiden Erstlingswerke Gerhart Hauptmanns.

Zum ersten Male wurde hier die Aufmerksamkeit auf die hervorragende Gestalt des schlesischen Dichters gelenkt, und der heftige Kampf der Meinungen, den seine Dramen erzeugten, bedeutete

den wichtigsten Erfolg, den sich die Berliner „Freie Bühne" während der kurzen Zeit ihrer Blüte errang. Was zuvor seit langer Zeit nur einzelne Erzeugnisse des Auslands vermocht hatten, leidenschaftliche allgemeine Teilnahme für ein Bühnenwerk zu erregen, das gelang nun zum ersten Male wieder einem deutschen Dichter.

Im zweiten Jahre konnte die Berliner „Freie Bühne" ihren Mitgliedern nur noch fünf Aufführungen bieten, unter denen neben Hauptmanns „Einsamen Menschen" höchstens Otto Erich Hartlebens „Angèle" eine gewisse Bedeutung hatte, und im dritten Jahre kam es nur noch zu einer einzigen Darstellung, Strindbergs „Komtesse Julie". Der Vorstand erklärte, die Mission der „Freien Bühne" sei erfüllt. Die wirkliche Ursache des schnellen Niedergangs war aber der Mangel an brauchbaren Werken naturalistischer Richtung.

Das gleiche Schicksal traf die anderen Vereine, die mit derselben Absicht wie die Berliner „Freie Bühne" in München, Wien, Leipzig, Dresden und anderen Städten gegründet wurden. Der an sich glückliche Gedanke, sich von dem verkommenen Theatertreiben durch eigene Kraft der kunstsinnigen Kreise zu emanzipieren (den übrigens schon Richard Wagner in seinem Bayreuther Patronatsverein vorausgenommen hatte), litt Schiffbruch, weil die Lenker der „Freien Bühnen" sich ausschließlich von der Strömung des Naturalismus treiben ließen. Die gefährlichen Klippen, an denen ihr Schiff zerschellte, waren der Mangel an dramatischem Interesse und ästhetischer Befriedigung in den aufgeführten Stücken. Als die erste Neugier gestillt war, kehrten die meisten Anhänger reuig zum alten Stil zurück.

Und doch hatten die „Freien Bühnen" durch ihre Wirksamkeit Wertvolles errungen. Die Grenzen des Zulässigen waren erweitert und neue Stoffgebiete gewonnen worden, die vertiefte Darstellung äußerer und innerer Vorgänge wurde als die wichtigste Aufgabe des Dramatikers erkannt, sorgfältige Beobachtung tritt an Stelle der konventionellen Zeichnung, die Technik der Dichter und der Schauspieler erstrebte eine gesteigerte Illusion. Zugleich enthüllte das geschärfte Urteil den Unwert der hohlen Formen und des phrasenhaften Idealismus der Epigonendichtung, der nur scheinbar modernen, auf äußere Wirkungen ausgehenden Gesellschaftsstücke, des banalen Lustspiels und des verkommenen Volksstücks mit seinen stehenden konventionellen Figuren.

Einige Jahre lang schien es, als sollten auch die klassischen Dramen, vor allem die der letzten Periode Schillers, mit in diesen Strudel

hinabgerissen werden, aber sehr bald klärte sich der Blick, und man erkannte, daß diese Werke ihre volle Lebenskraft durch das neunzehnte Jahrhundert hin bewahrt hatten und daß es nur dem Schaffen einer ganz anders gearteten Zeit versagt war, mit denselben künstlerischen Mitteln ihr Denken und Fühlen wahrhaft und erschöpfend zum Ausdruck zu bringen.

Diejenigen älteren Dramatiker, die dieses Ziel angestrebt hatten, ein Hebbel, Ludwig, Anzengruber erfuhren nun erst die gebührende Würdigung, die Alterswerke Grillparzers („Die Jüdin von Toledo", „Libussa") leuchteten in neuem Glanze auf, und vergessene Vorläufer des Naturalismus, wie Büchner, Dulk und Niebergall, wurden neu entdeckt. Diese früheren Dichter mußten auch für den Mangel an künstlerisch und technisch leistungsfähigen Vertretern der „Moderne" Ersatz bieten.

Es stellte sich schnell heraus, daß der Versuch, in Deutschland eine völlig neue Bühnenkunst zu begründen, mißglückt war. Die verwendbaren Eigenheiten des Naturalismus wurden nun in gemilderter Form und ohne den Anspruch, die alte Kunst zu verdrängen, von einzelnen seiner ersten Anhänger und neu auftauchenden Talenten mit den alten Stoffen und der alten Technik verschmolzen.

Hermann Sudermann.

Während der extreme Naturalismus zugrunde ging, weil er nicht imstande war, das neue Drama aus der Erde zu stampfen, wählten die Einsichtigen, zwischen Altem und Neuem vermittelnd, gangbarere Wege. Teils flößten sie dem historischen Drama frisches Leben ein, indem sie realistisch wirkende Bilder hineinwoben, wie Wildenbruch, teils kamen sie dem neuerwachten Interesse am gesamten Leben der Gegenwart dadurch entgegen, daß sie neben den Gestalten der höheren und mittleren Stände, die nun weniger konventionell aufgefaßt wurden, auch die zuvor unbeachteten oder nur in idealisierender Färbung auf der Bühne erschienenen Proletarier und minderwertigen Existenzen, unter Vermeidung des Allzuverletzenden, darstellten, und dabei vorsichtig die Mittel der naturalistischen Kunst anwandten, im allgemeinen aber die alte geschlossene Handlung und die übrigen Rücksichten auf die Bedingungen des Bühnenmäßigen aufrecht erhielten.

In demselben Jahre, als die Berliner „Freie Bühne" ihre Tätigkeit begann, durfte der erfolgreichste Vertreter dieser Mittelpartei, Hermann Sudermann, sein Schauspiel „Die Ehre" (1889) nach langem Harren zur Aufführung bringen.

Unvermittelt und unverbunden steht hier noch alte und neue Kunst nebeneinander. Die eine Hälfte des Stückes gehört dem Vorderhause, und ohne jede wesentliche Veränderung treten uns die bekannten Gestalten des deutschen bürgerlichen Schauspiels entgegen: der reiche Kommerzienrat, seine eitle schwatzhafte Frau, der leichtfertige verzogene Sohn, die edle Tochter, die dem Materialismus der andern Familienmitglieder fremd gegenübersteht und ihre Abstammung von Wallensteins Thekla nicht verleugnen kann. Sie liebt einen armen, aber höchst tugendhaften Jüngling, und wie bei den zahllosen Vorgängern besteht die Handlung in der Überwindung der Hindernisse, die dem Ehebund beider im Wege stehen. Aber während sonst die bürgerliche Familie allein auf der Szene erscheint und durch irgendeinen glücklichen Zufall — Lebensrettung, Erbschaft und ähnliche billige Mittel — die Lösung bewirkt wird, hat Sudermann dem alten Stoffe dadurch neuen Reiz verliehen, daß hier auch ein Hinterhaus vorhanden ist, das heißt eine untere Gesellschaftsschicht, die mit Haß und Neid das reiche Bürgertum beobachtet und zu seiner besseren Existenz hinaufstrebt, sei es durch ehrliche Arbeit, sei es durch das Laster. Dieses Proletariertum war bis dahin auf der Bühne noch nicht in seiner wahren Gestalt erschienen. Die biedern Handwerker durften sich nur in saubern Kleidern und mit saubern Worten zeigen; das gemeine Laster vertraten nur komisch wirkende harmlose Trunkenbolde oder Magdalenen, die von der Sündhaftigkeit ihres Treibens felsenfest überzeugt waren. Kein Dramatiker hatte es gewagt, solche Gestalten objektiv wahr und als notwendiges Erzeugnis der sozialen Zustände der Gegenwart hinzustellen. Wie im Leben, so erst recht auf der Bühne suchte die sogenannte gute Gesellschaft die Existenz dieser Schicht zu verleugnen und ließ sie höchstens, um gewisse pikante Wirkungen zu erzielen, in kleinen Episoden zum Vorschein kommen. Sudermann gewährte ihnen dagegen die dramatische Gleichberechtigung, und als sie nun in voller Lebensgröße vor das Publikum hintraten, wurden sie mit einer Mischung von neugieriger Bewunderung und Abscheu betrachtet. Zumal Alma Heinecke mit ihrer selbstverständlichen Unsittlichkeit wurde ein Stein des Anstoßes für alle, die auf der Bühne nur das bestrafte und gebesserte Laster sehen wollten. Aber die gemeine Gesinnung ihrer Eltern, der Schwester Auguste und des Schwagers Michalsky war im Grunde genommen viel widerwärtiger, weil ihr feiges Kriechen vor den Reichen, ihre Geldgier und ihre Genußsucht in brutaler Häßlichkeit hervortraten,

während Alma wenigstens den Reiz jugendlicher Anmut und Naivität besaß.

Mit sicherem Gefühl für das auf der Bühne Brauchbare hatte Sudermann diese Gruppe und ihre Umwelt gezeichnet, so daß die einzelnen Züge allenthalben Material für die Begründung der Vorgänge gaben, denen sich hier noch das Hauptinteresse zuwandte. Zugleich ging von der absichtlich übertreibenden Schilderung der Gemeinheit eine belustigende Wirkung aus. Weder ist von einer vertieften Charakteristik die Rede, noch soll die Schlechtigkeit der gesellschaftlichen Zustände an sich nachgewiesen werden. Der Gegensatz der Stände wird vielmehr nur benutzt, um an ihm die aufgestellte These zu erläutern. Diese These, daß jeder Stand seinen besonderen Ehrbegriff besitze, wird, wie im französischen Gesellschaftsstück, durch den Gang der Handlung bewiesen und durch eine eigens zu diesem Zwecke eingeführte Gestalt, den „raisonneur" von einem überlegenen Standpunkte aus möglichst geistreich erörtert. Es handelt sich eben doch, trotz dem Anschein ernsterer Absicht auf Ergründung der Lebenswidersprüche, nur um ein unterhaltendes Spiel. Das zeigt sich deutlich am Schlusse, wo das Geld, das zuvor der Schuld an allem Verderben angeklagt wurde, nun äußerlich alles ausgleicht, während in Wahrheit nichts geschehen ist, um die tiefen Gegensätze zu überwinden. Auch in der Führung des Dialogs der Vorderhausszenen und der reichlichen Verwendung witziger Einfälle und überraschender Vergleiche zeigt sich die Nachahmung französischer Konversationsstücke.

So hat Sudermanns erstes Schauspiel mit sicherer Wahl alles das zu vereinigen gewußt, was von Altem und Neuem in jenem Zeitpunkt auf der Bühne verwertbar erschien, und der klugen, durch ein ungewöhnlich starkes theatralisches Talent unterstützten Berechnung wurde der glänzendste Erfolg zuteil. Kein deutsches Theater, abgesehen von einigen prinzipientreuen Hofbühnen, konnte auf die Dauer dem Anreiz der Einnahmen, welche die „Ehre" versprach, und dem Verlangen des Publikums nach ihr widerstehen, und Sudermann pflückte die erste reife Frucht des neuen Strebens nach einem zeitgemäßen Schauspiel.

Daß dieses Zeitgemäße für die große Menge der Theaterbesucher nicht mit der unbedingten Wahrheit übereinstimmte, mußte er erkennen, als er von demselben Publikum, das der „Ehre" zugejubelt hatte, mit seinem zweiten Drama „Sodoms Ende" (1891) eine rücksichtslose Ablehnung erfuhr. Hier hatte er dieselbe Gesell-

schaft des Vorderhauses, die in der „Ehre" mit den gewohnten freundlichen Farben abgeschildert wurde, mit viel tieferen und wahreren Tönen gemalt. Ihre sittliche Fäulnis, ihre gemeine Sinnlichkeit, ihre Verachtung alles Höheren als Erwerb und Genuß stellte sich abschreckend ohne jede Milderung dar. Ein junger Künstler wurde durch ein lüsternes Weib der Berliner Finanzkreise aus einem bescheidenen Glück herausgerissen und ging zugrunde, mit ihm ein Mädchen, das sich vergeblich aus dem schillernden Sumpfe herauszuringen suchte.

Mochte auch „Sodoms Ende" an unmittelbarer dramatischer Kraft der „Ehre" nicht ebenbürtig sein, so war doch nicht dies die Ursache des Mißerfolges, sondern der Umstand, daß das Publikum des Parketts und der Logen auf der Bühne alles, nur nicht sein eigenes Bild, ungeschminkt sehen wollte.

Obwohl auch in diesem Stück noch der „raisonneur" der alten Art sein Wesen treibt, ist doch das zweite Drama Sudermanns in seinem Stile weit einheitlicher als das erste. Die Zustände werden breit geschildert, das Innenleben der Hauptpersonen ist individuell gestimmt und fein zergliedert, der Verlauf der Handlung ergibt sich folgerichtig aus den Vorbedingungen. Hier soll keine These aufgestellt und bewiesen werden, sondern ein Stück Leben erscheint, in allzu persönlicher Auffassung, die den zufälligen Eindruck gewisser Parvenukreise vorschnell verallgemeinert, aber doch ohne jeden Eingriff in sein wirkliches Dasein. Nur Einzelheiten, wie besonders der allzu schroffe Kontrast des Heimathauses des Künstlers mit dem unechten Glanz, in den er hineingezogen wird, erinnern noch an den Dichter der „Ehre".

Der Mißerfolg von „Sodoms Ende" hat Sudermann vorsichtiger gemacht. In der „Heimat" (1893) kehrt er wieder zu seiner ersten wohlbewährten Manier zurück, eine spannende Handlung mit der Darstellung von Zuständen der Gegenwart so zu verbinden, daß die inneren Gegensätze in sichtbaren, unmittelbar wirksamen Zusammenstößen sich entladen. Während er in „Sodoms Ende" Partei ergriffen hat, läßt er hier die eigene Auffassung der Menschen und der Ereignisse mehr im Dunkeln, womit er zwar eine Forderung des Naturalismus erfüllt, aber dem Drama den Gehalt der Idee entzieht. Sehr geschickt ist das Thema so aufgestellt, daß auf die alte Gesellschaft mit ihren beschränkten Anschauungen, ihrer starr gewordenen, aber zugleich um so fester stützenden Moral, ihrer Aufopferungsfähigkeit und Anspruchslosigkeit ein milder Abendsonnen-

schein fällt, während die neugewonnene Freiheit des aus eigener Kraft zur Höhe emporstrebenden Individuums mit strahlendem Schimmer umwoben wird. In Magda, der Vertreterin dieser neuen Menschheit, hat er eine bestechende Virtuosenrolle geschaffen, auch im übrigen über das ganze Stück eine Fülle von wirksamen äußeren Effekten ausgestreut und der Bühne so ein Werk geliefert, dessen internationaler Erfolg unter allen deutschen Dramen nur von Kotzebues „Menschenhaß und Reue" erreicht worden ist.

Aber in dieser Tatsache liegt auch der Beweis dafür, daß der innere Gehalt, der von jedem beliebigen Publikum irgendeiner Nation leicht erfaßt werden kann, kein allzu tiefer ist. Denn es handelt sich ja hier nicht um große, allgemein menschliche Verhältnisse, sondern um solche, die aus dem spezifischen Kleinleben der deutschen Gegenwart hervorwachsen. Immerhin gibt aber der fast beispiellose Erfolg der „Heimat" den Beweis, daß gewissenhafte Beobachtung der Wirklichkeit und ihre Wiedergabe mit Anpassung an die Bedingungen der Bühnenwirkung die Mittel gewähren, um — ohne sich an dem Wesen der Kunst zu versündigen, — auf dem Theater die große Menge zu fesseln, und man sollte die mittlere Gattung, der die „Heimat" angehört, nicht so geringschätzig verurteilen, wie es häufig geschieht.

Wieder versuchte Sudermann in der „Schmetterlingsschlacht" (1893) eine bestimmte soziale Schicht in einem Bilde darzustellen und ließ neben dieser Absicht die sichere Berechnung der äußeren Handlungsfaktoren zurücktreten — und wieder war die Folge zuerst eine Ablehnung, die freilich später durch die wachsende Erkenntnis der guten Eigenschaften des Stückes freundlichem und anhaltendem Beifall wich.

Reuig beugte Sudermann sich unter den Willen seines Publikums und blieb ihm von nun an dienstbar. Alles große, kühne Wollen, alle künstlerischen Absichten durften nur so lange walten, als nicht der herrschende Geschmack und die durch ihn bedingte äußere Wirkung Einhalt geboten. Nur ein einziges Mal, wo ein glücklicher Zufall das Einschreiten dieser obersten Instanz nicht erforderte, ist ihm noch ein reines Werk gelungen. Der Einakter „Fritzchen", eingeschoben in den im übrigen unbedeutenden Einakterzyklus „Morituri" (1897), läßt einen weichen jungen Menschen durch den Mangel fester Kraft und die Starrheit des Ehrbegriffs in dem erzwungenen Berufe als Offizier zugrunde gehen, während er in stillem Dahinleben sein Glück finden konnte. Der Vorgang ist im Innersten

erfaßt und ganz auf die Gefühlswirkung hin mit knappen Strichen, ebenso wie die Umwelt, höchst wirksam herausgearbeitet.

Alle anderen Dramen Sudermanns nach der „Schmetterlingsschlacht" sind Effektstücke. Das erste von ihnen, das „Glück im Winkel" (1895), biegt denselben Konflikt, der in „Fritzchen" konsequent zum tragischen Ausgang geführt wird, mühsam und unwahrscheinlich am Schlusse um und will den Glauben erwecken, als sei für den sanften Mann, den eine brutale Hand aus seinem Glückstraume gerissen hat, und für die Frau, die ihr eheliches Dasein zerstörte, noch ein Zusammenleben auf den Trümmern dieser Gemeinschaft möglich.

Als dann nach dem Versagen des Naturalismus das historische Problemdrama an der Tagesordnung zu sein schien, suchte Sudermann im „Johannes" (1898) mit unzureichenden Kräften die ahnungsschwere Zeit vor dem Auftreten Christi zu schildern und den Helden in die Mitte zwischen die untergehende und die neue aufsteigende Welt zu stellen. Für die verkommenen Vertreter der in Fäulnis versunkenen antiken Kultur konnte er die Farben aus „Sodoms Ende" wirksam verwenden, aber die ahnungsvolle Kindheit des keimenden Christentums nachzuempfinden gelang ihm nicht, und der Widerschein der blutrot sinkenden Sonne der alten Welt und des sanft aufsteigenden milden Gestirns erzeugte nur ein unruhiges Flackern. Das Streben, die Schilderung des inneren Gegensatzes zweier Weltalter mit den Sudermann unentbehrlich scheinenden gehäuften äußeren Wirkungen zu verbinden, ergab eine Mischung, die im Augenblick wohl blenden konnte, aber bald in ihrer unkünstlerischen Sittenlosigkeit erkannt werden mußte.

Ebenso unklar sind die „Drei Reiherfedern" (1898), die wieder vergeblich den Zuschauer in eine ferne Welt zu locken suchten. Weil die Gegenwart sich nach der ahnungsvollen Märchenwelt der Romantik zurückzusehnen schien, bot Sudermann nun ein Märchenstück, durchwoben von symbolischen Elementen; aber seinem klaren Verstande war dieses Bereich verschlossen. Schnell kehrte er ihm wieder den Rücken und wandte sich der Gegenwart zu, die nun einmal der eigentliche Boden seines Schaffens ist.

Die große Hauptfrage der Gegenwart, wie sich die Urinstinkte oder die durch den bewußten Willen errungene Freiheit zu den gebundenen, durch die Pietät und die starre überlieferte Moral der Gesellschaft geschützten Formen zu verhalten haben, tritt in den Mittelpunkt seiner folgenden Werke. Während in dem wertvollen

„Johannisfeuer" (1899) die angeborene Gewalt der Triebe im Konflikt mit der herrschenden Lebensanschauung vernichtet wird, läßt „Es lebe das Leben" (1902) das Glücksverlangen des höheren Menschen ein Kompromiß mit der Gesellschaft und ihrer Moral schließen, das ihm und den andern Segen bringt.

Der „Sturmgeselle Sokrates" (1903) gehörte wieder zu den in Sudermanns Schaffen nicht seltenen Stücken, die deshalb ohne jeden Gewinn ausgehen, weil ein ursprünglicher feiner Gedanke in dem Haschen nach derben Wirkungen vergröbert und verzerrt worden ist. Gewiß hätte eine zarte Hand aus dem alten, in seinen Idealen verstockten Achtundvierziger eine Gestalt von rührender und erheiternder Wärme formen können, und ebenso hätte auch der edle Mörder Biegler in „Stein unter Steinen" (1905), der nach seiner Entlassung aus dem Zuchthause unter den Vorurteilen seiner Zunftgenossen so schwer zu leiden hat, nicht nur eine rührselige Theaterfigur zu werden brauchen. Wie hat Anzengruber ein ähnliches Motiv in „Fleck auf der Ehr" zu erfassen gewußt! Aber der dafür erforderliche Wahrheitsmut ist nur selten nach dem Geschmack des Publikums, und so kommt es zu jenen unglaubhaften und das feinere Kunstgefühl stark verletzenden Abschlüssen, die mit einer gewaltsam herbeigeführten glücklichen Wendung die dem oberflächlichen Empfinden des Durchschnittspublikums so unentbehrliche Aussicht auf eine glückliche Lösung eröffnen oder, wie im „Blumenboot" (1905) und dem Einakterzyklus „Rosen" (1907), auf die unerfreulich gemischte Wirkung ausgeklügelter erotischer Situationen und billiger Rührung spekulieren. In die Vorzeit seiner preußischen Heimat tauchte Sudermann mit den ganz wertlosen „Strandkindern" (1909) zurück und betrat das Stoffgebiet des klassischen Altertums mit der erfundenen Fabel des Jambentrauerspiels der „Bettler von Syrakus" (1911). Unglaubhaft und im Psychologischen erkünstelt, konnte das Schicksal des Feldherrn, der unerkannt zum Rächer an dem verräterischen Freunde wird, keine Teilnahme finden, obwohl auch hier wieder das Publikum mit billigen Effekten gewonnen werden sollte.

Wenn ein großes Talent wie Sudermann zu solchen Mitteln greift, so tut er es sicher nicht freiwillig, und die Schuld trifft noch mehr als ihn selbst den niedrigen Stand des künstlerischen Geschmacks. Und weiter ist das, was bei ihm als unverzeihlicher moralischer Defekt gegeißelt wird, zu allen Zeiten die Begleiterscheinung des Schaffens für die Bühne gewesen, soweit es nicht den höchsten

Begabungen möglich war, ihre großen Absichten, dem Publikum zum Trotz, durchzusetzen (was unmittelbar fast nie gelungen ist), oder mit echtem künstlerischen Vermögen die Rücksicht auf den Zeitgeschmack zu vereinigen, die keiner der Größten, weder Shakespeare, noch Molière, noch Schiller, aus dem Auge gelassen hat. Wenn der Dichter sich nur nicht herabläßt, den kunstwidrigen Neigungen der Menge zu schmeicheln, wenn nur ein gesunder Kern und ehrliches Wahrheitsstreben seinen Werken nicht fehlt, darf ihnen wegen der klugen Berechnung allein der Rang des Kunstwerks nicht abgesprochen werden. Freilich gelingt es den gewaltigsten dramatischen Talenten das Unbewußte mit der verstandesmäßigen Berechnung so zu verbinden, daß ihre Werke wie Erzeugnisse des innern, von keiner äußern Rücksicht beeinflußten Dranges erscheinen, doch sind diese vollkommenen Dramen zu selten, um den Tagesbedarf der Bühne zu decken, und Sudermann verdient trotz allem die Anerkennung, daß er dieses Bedürfnis unter den Lebenden mit dem höchsten technischen Können zu befriedigen weiß.

Die Bühnenschriftsteller.

Es gibt eine kleine, aber in unserm literarischen Leben mächtige Partei, die jedes Kompromiß mit den überlieferten Formen, jede Nachgiebigkeit gegen das Verlangen der Menge nach theatralischen Wirkungen als Verrat an der Kunst unbedingt verdammt. Diesen Kritikern muß Sudermann, weil er der erfolgreichste unter den Bühnenschriftstellern der Gegenwart ist, am meisten verhaßt sein, und von dieser Seite wird jedes seiner Werke beim Erscheinen um so stärker angegriffen, je größer sein Erfolg ist.

Man verurteilt seine „Mache" unbedingt; aber mit Recht doch nur, wenn er sie in den Dienst niedriger Zwecke stellt, während das theatralische Können, die sichere Technik gewiß keinen Fehler bedeutet. Und doch hat es oft den Anschein, als werde darin schon an und für sich etwas Tadelnswertes erblickt. Die Geringschätzung der äußeren Form, die den Deutschen eigentümlich ist und die so viele unserer besten Dichter um den Erfolg auf der Bühne gebracht hat, führt eben leicht dazu, in ihrer Beherrschung etwas Unedles und eine unwürdige Spekulation zu erblicken, wozu in Wahrheit gar kein Anlaß vorliegt.

Solche freundliche warme Bilder, wie sie Ernst Wichert in langer Folge dem Publikum darbot, sind gewiß keine schädliche Kost. Schon 1858 begann seine dramatische Dichtung, und nament-

lich auf dem Gebiete des feineren Lustspiels („Ein Schritt vom Wege" 1871, „Der Freund des Fürsten" 1879, „Post festum" 1890) hat er hübsche Wirkungen erzielt. Auch Adolf Wilbrandt, der in seinem Meister von „Palmyra" (1889) eine formschöne, trotz undramatischer Struktur sehr erfolgreiche Gedankendichtung schuf, ist mit seinem eleganten Lustspiel „Der Unterstaatssekretär" (1891) der leichten Unterhaltung ohne tiefere Absichten dienstbar geworden.

Sie ist auch das eigentliche Gebiet, auf dem sich das liebenswürdige Talent Ludwig Fuldas betätigen kann. Mit einem Versluftspiel „Die Aufrichtigen" hat er 1883 zuerst seine ungewöhnliche Formgewandtheit bewährt, die sich seitdem namentlich in der Übertragung der Meisterwerke Molières (seit 1892) und der liebenswürdigen Lustspiele Rostands („Die Romantischen" 1895, „Cyrano von Bergerac" 1898) zur Virtuosität steigerte, wie die anmutigen, freilich gar zu leicht hingeworfenen Stücke „Die Zwillingsschwester" (1900) und „Novella d'Andrea" (1903) beweisen. Wenn er es versucht, ernste Zeitverhältnisse darzustellen oder gar historische Trauerspiele zu schreiben („Das verlorene Paradies" 1890, „Die Sklavin" 1891, „Herostrat" 1898, „Maskerade" 1904), so versagt seine Kraft. Auch für die Märchendichtung reicht seine erfindende Phantasie nicht aus, und vergeblich sucht er den Mangel durch zierlichen Witz und spielende Form zu verdecken. Trotzdem wurde das dramatische Märchen „Der Talisman" (1892) das erfolgreichste seiner Stücke, weil es gerade hervortrat, als der Naturalismus die Sehnsucht nach Anmut und Ideengehalt am stärksten geweckt hatte. Auch eine gewisse Aktualität trug zu dem großen, den Wert der Dichtung weit überragenden Erfolge bei. Mit späteren ähnlichen Werken („Herr und Diener" 1910) hat Fulda denn auch nicht zu wirken vermocht, während seine Lustspiele („Die Kameraden" 1894, „Jugendfreunde" 1897) nach wie vor mit Freuden begrüßt wurden, soweit sie nicht gar zu gehaltlos waren („Kaltwasser" 1902). Auch Friedrich Adler verdient als versgewandter Bearbeiter der spanischen Lustspiele „Zwei Eisen im Feuer" nach Calderon (1900) und „Don Gil" nach Tirso de Molina (1902) Erwähnung.

Von dem Verlangen nach getreuer Wiedergabe der Wirklichkeit sind diejenigen Dramatiker stärker beeinflußt, die im ernsten und heitern Schauspiel das Leben der Gegenwart zu bühnenmäßigen Wirkungen ausnutzen, wie Hermann Faber-Goldschmidt („Ewige Liebe" 1897, „Frau Lili" 1902) und Georg Engel („Die goldene

Lüge" 1892, „Über den Wassern" 1901, „Im Hafen" 1904, „Der scharfe Junker" 1910). Aber diesen Autoren fehlt es allzusehr an der fortreißenden Kraft des ursprünglichen Bühnentalents, als daß ihre Absicht, mit äußerlich wirksamer Behandlung ernster Zeitprobleme auf die Menge zu wirken, sich durch große äußere Erfolge erfüllte.

Was jenen fehlt, besitzt ohne Zweifel im stärksten Maße Felix Philippi. Er kennt genau alle die Mittel und Mittelchen, mit denen man den Schein einer Handlung vortäuschen, das Empfinden des großen Haufens aufstacheln kann, und er nützt das rohe Interesse am neuesten Tagesereignisse, die Neugier, hinter die Kulissen der Zeitgeschichte zu blicken, ohne jeden künstlerischen Skrupel aus. Indem er seine „aktuellen" Stoffe in eine andere Umgebung verlegt (aus dem politischen Gebiet in das der Industrie usw.), verhüllt er die Tatsachen und Persönlichkeiten, die er benutzt; aber so leicht, daß auch der stumpfe Blick die Verkleidung durchschauen kann. In den Mittelpunkte stellt er irgendeinen, selbst die dicksten Nerven erschütternden Bühneneffekt und bringt so eine Erregung zuwege, die, weil sie das Innere nirgends berührt, von denen, die im Theater nur Unterhaltung suchen, als angenehmer Reiz empfunden wird, aber mit irgendwelchen künstlerischen Absichten nichts gemein hat.

Mit noch größerem Erfolge hat Otto Ernst-Schmidt den Weg zu den sichern Tantiemen betreten, indem er in seiner „Jugend von heute" (1899), die sich noch ein gewisses literarisches Ansehen gab, dem Philistertum zum Siege über die in Zerrbildern der Lächerlichkeit preisgegebenen „Modernen" verhalf. Die Tendenz sollte hier, wie in seinen noch weit schwächeren Komödien „Flachsmann als Erzieher" (1901), „Gerechtigkeit" (1902), „Bannermann" (1904), das unzureichende dramatische Können des sonst so treffsichern und humorvollen Schriftstellers ersetzen. Die ersten beiden Versuche sind in der Tat durch geschickte Wahl des Themas geglückt, aber auf die Dauer können sich doch diese wahrheitswidrigen Übertreibungen, die noch dazu so schwerfällig in Handlung umgesetzt sind, nicht behaupten. Auch die tendenzfreie, aber ebenso undichterische Schilderung des rücksichtslosen, verkommenen Künstlers in „Die Liebe höret nimmer auf" (1911) versagte völlig.

Auf eine längere Lebensfrist dürfen die ganz zeitlosen Lustspiele hoffen, die nur belustigen sollen, sei es durch historische Anekdoten (Carl Niemann, „Wie die Alten sungen" 1895), sei es mit einer gewissen Lokalfärbung, wie die Lustspiele von Richard Skowronnek („Halali", „Die stille Wache", „Waterkant" 1904). Hier

kommt alles darauf an, ein bisher unbenutztes, der großen Menge sympathisches Gebiet zu entdecken und durch seine neuen Reize das Urteil zu bestechen. Am glücklichsten trafen dies Wilhelm Meyer-Förster mit dem dramatisierten Roman „Alt-Heidelberg" (1898), welcher Sentimentalität und das von Poesie umflossene Heidelberger Studentendasein zu dem schmackhaftesten theatralischen Gemenge zusammenrührte, und der von Oswald Jerschke unterstützte Arno Holz mit dem Gymnasiastenstück „Traumulus" (1904). Beide Genossen suchten dann den großen Erfolg vergebens durch die operettenhafte Komödie „Büxl" (1911) zu übertrumpfen.

Sie streiften hier an die Situationskomik um jeden Preis und den leeren Wortwitz, die nur schallendes Gelächter erregen wollen. Wo sie herrschen, da erlischt alle Rücksicht auf den Zusammenhang der Handlung und die Charakterzeichnung, da fehlt jede Spur einer Idee und höchstens wird mit unwahrer Rührseligkeit der Anschein des Gefühlsmäßigen erweckt. Wer einem solchen Stücke gegenüber auch nur die bescheidensten Ansprüche des Geschmacks zu erheben wagt, wird vom Verfasser verlacht, der das Schreiben nach den Grundsätzen des skrupellosen Kaufmanns betreibt und, wie dieser, nur den Erwerb im Auge hat. Diese Gattung nimmt auf unserer Bühne nach der Zahl der Aufführungen neben der Operette die erste Stelle ein und ihr typischer Vertreter ist Oskar Blumenthal.

Im Anfange seiner Laufbahn hatte er ernstere Absichten verfolgt; seine Lustspiele „Der Probepfeil" (1882) und „Die große Glocke" (1883), das Schauspiel „Ein Tropfen Gift" (1885) konnten noch als sorgfältig gearbeitete, unterhaltende und spannende Gesellschaftsstücke gelten, obwohl hier bereits alles der theatralischen Wirkung untergeordnet wurde. Aber später stellte sich Blumenthal sein Ziel immer niedriger. Er betrieb nun das Geschäft gewöhnlich mit dem Schauspieler Kadelburg zusammen und die beiden erreichten mit ihrem Schwanke „Im weißen Rößl" (1898) eine bis dahin nie dagewesene Aufführungsziffer. Kadelburg seinerseits hatte sich als bühnenkundiger Ratgeber schon früher mit dem Humoristen Franz von Schönthan verbunden („Die berühmte Frau" 1887, „Zwei glückliche Tage" 1893, „Der Herr Senator" 1894) und Schönthan wiederum „dichtete" mit Gustav von Moser eine Anzahl von Schwänken („Krieg im Frieden" 1879), mit seinem Bruder Paul den „Raub der Sabinerinnen" (1878), der durch den sächsischen Dialekt eines Schmierendirektors und eine reiche Sammlung alter Theateranekdoten ungeheure Heiterkeit erweckte. Dann

erneuerte Schönthan, als die holde Zeit der „Poesie" nach den Stürmen des Naturalismus anzubrechen schien, mit Koppel-Ellfeld das am Anfang des Jahrhunderts beliebte historische Lustspiel in Versen („Komtesse Guckerl" 1895, „Renaissance" 1896, „Die goldne Eva" 1896), indem sie die gewöhnlichen Figuren und Situationen des modernen Schwankes mit den Kleidern früherer Zeiten farbenreicher herausputzten, ein Verfahren, das von Blumenthal, als die alten Schwänke nicht mehr recht „ziehen" wollten, mit Glück nachgeahmt wurde („Der Schwur der Treue" 1905).

Andere Doppelfirmen, wie Laufs und Jacobi, Walter und Stein, machten den Genannten Konkurrenz und heimsten ebenfalls große Summen ein. Sie lieferten Fabrikarbeit ohne jeden persönlichen Stempel, auf den Massenkonsum berechnet. Alle Zeitfragen wurden ängstlich umgangen, um nur nirgends Anstoß zu erregen; jedes höhere Interesse muß ausgeschlossen bleiben, um nur ja die Zuschauer vom Nachdenken abzuhalten; auch die gröbsten Mittel werden nicht verschmäht, wenn sie Gelächter erregen können. Diesen Stücken gegenüber sind selbst Kotzebues leichtgezimmerte Lustspiele noch Kunstwerke zu nennen, weil ihnen wenigstens eine oberflächliche Charakteristik und eine planmäßig angelegte Handlung nicht fehlt, und die mit Recht so hart verurteilten sittenlosen französischen Schwänke überragen die plumpen deutschen Machwerke, die gleich ihnen ausschließlich belustigen wollen, weit durch die Sorgfalt der Arbeit, die überraschenden Erfindungen und leichte, wenn auch frivole Grazie. Nur England hat mit der auch bei uns bejubelten Zirkuskomik seiner plumpen Schwänke (Thomas, „Charleys Tante") Ähnliches geleistet.

Aber der tiefste Punkt der Bühnenproduktion der Gegenwart ist damit immer noch nicht erreicht. Ihn bedeutet die ganz heruntergekommene Berliner Posse und Wiener Operette, wo sich zu dem Blödsinn die Ausstellung entblößter Frauenleiber widerlich gesellt.

Die Geschichte der dramatischen Dichtung gehen diese Erzeugnisse der gemeinsten Berechnung nichts an, aber sie müssen erwähnt werden, um den Tiefstand des Geschmacks gerade an den Mittelpunkten des geistigen Lebens zu kennzeichnen. Denn nur wenn man auf sie widerwillig hinblickt, erkennt man die Hindernisse, die allem Mühen zur Behauptung des alten und zur Schöpfung eines neuen Dramas edlerer Art im Wege stehen.

Die literarischen Richtungen.

Unter dem Schlagwort „literarisch" faßt man gegenwärtig alle diejenigen Bestrebungen zusammen, welche die Dichtung, frei von äußeren Rücksichten auf die Neigungen des Publikums und frei vom Zwange der Überlieferung, in künstlerischem Schaffen fördern wollen. Dieser Gesichtspunkt ist der einzige gemeinsame, unter dem sich in dem Gesamtbilde des Dramas unserer Zeit die wertvollen selbständigen Ansätze und Leistungen von der großen Masse der Bühnenwerke abheben.

Für eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts ist die Zeit noch nicht gekommen. Zu unruhig brodelt es noch durcheinander, und ein zeitweiliges Untersinken, ein plötzliches Emporsteigen bedeutet noch keineswegs das endgültige Schicksal einer der mannigfachen Stilarten. Auch haben fast alle Dramatiker der letzten Zeit sich nacheinander in den verschiedensten, häufig diametral entgegengesetzten Formen versucht, so daß die Farben der einzelnen Persönlichkeiten meist ebenso schillernd erscheinen wie das Gesamtbild.

In diesem herrschen zunächst im Beginn der neunziger Jahre die extremen naturalistischen Bestrebungen vor, ohne aber auf der Bühne festen Fuß fassen zu können. Etwa seit 1892 wurden die naturwissenschaftlichen und sozialistischen Grundanschauungen des Naturalismus durch die begeisterte Aufnahme der aristokratischen Lehre des Dichter-Philosophen Friedrich Nietzsche abgelöst. An anderer Stelle habe ich ihr Wesen in folgenden Worten zu umschreiben gesucht: „Nietzsche schwärmt für die Schönheit und sieht in der Masse nur die Werkzeuge der Großen. Die Aufgabe der Menschheit ist für ihn, einzelne große Menschen zu erzeugen, Philosophen, Künstler, Heilige. In seiner Dichtung 'Also sprach Zarathustra' (1883 bis 1892) bildete er die Lehre vom Übermenschen aus, in dem die Art auf einer höheren Entwicklungsstufe erscheint oder der einzelne die Art auf seinen Standpunkt erhebt. Der Übermensch entsteht dementsprechend durch Züchtung oder durch den Zufall am Ende einer großen aufsteigenden Epoche. Er schafft als Gesetzgeber und Erfinder neue Ideale auf allen Gebieten und setzt den alten christlichen, liberalen und sozialen Werten andere entgegen, durch die dem einzelnen die Entwicklung aller seiner Fähigkeiten in Freiheit und Schönheit gewährleistet wird. Nietzsche gelangt dabei aber nicht zur Anarchie, sondern zur Aristokratie, indem er den Starken das Recht gibt, die Kleinen und Niedrigen zu beherrschen.

In dieser Lehre lag so vieles, was dem Egoismus und dem edlen Verlangen nach individueller Freiheit entgegenkam, sie wurde in so verführerischem Gewande dargeboten, daß die Jugend begeistert, wenn auch ohne Verständnis, Nietzsche entgegenjauchzte. Nachdem man so lange an die unbedingte Geltung des Gesetzes auf allen Lebensgebieten geglaubt und sich von ihr hatte niederdrücken lassen, nachdem das Häßliche eben erst seine Orgien gefeiert hatte, wirkte Zarathustra wie ein Befreier. Die wundervolle Sprache seiner Prophetenreden, das Symbolische und Aphoristische reizte schon äußerlich zur Nachahmung, und der große Gedanke, eine neue Welt von Heroenmenschen erstehen zu lassen, schlug schnell Wurzel. Jeder, der seinem Treiben und Denken keine Fesseln anlegen wollte, glaubte, sich als Übermensch betrachten zu dürfen, wenn er nur den starken Mann spielte, die Rücksichten auf andere beiseite setzte und bei aller inneren Roheit äußerlich eine vornehme Abgeklärtheit zur Schau trug."

Es gehört zum Wesen des „Höhenmenschen", daß er die Niederungen des Lebens mit ihrem Alltagsgetriebe und ihrem Schmutz, ihren für ihn zu bescheidenen Freuden und Leiden verachtet. Entweder lebt er sich in dem rücksichtslosen Egoismus des „uomo universale" der Renaissance aus und betätigt nach allen Richtungen hin das Übermaß seiner Seelen- und Körperkraft, indem er schonungslos zu Boden tritt, was den andern heilig ist, oder er nährt nur in seinem Innern die großen Anschauungen, die aber nicht zu Erkenntnissen werden, sondern in geheimnisvollen dunkeln Symbolen, unklar, wie sie in ihm aufdämmern, durch sein künstlerisches Schaffen zutage treten.

Die großartige Bilderwelt und der selbstgeschaffene Stil Nietzsches gaben das Material für diesen Symbolismus her, der von der Sehnsucht nach dem Unerkannten, von dem Gefühl großer mystischer Zusammenhänge des Unbewußten im Menschen und in der Natur erfüllt ist.

Weit wertvoller erscheint dem Symbolisten dieses unsichere Tasten im Nachtbereich der Seele, als die helle Tagesklarheit des verstandesmäßigen Handelns. Die völlige passive Hingabe an eine Traumwelt halten sie für die einzige Art künstlerischen Schaffens und Genießens. Ihre Kunstauffassung berührt sich mit derjenigen der Romantiker vom Anfange des Jahrhunderts, die ebenfalls von der höchsten Subjektivität und dem Sehnen nach Erfassung des Unbewußten beherrscht wurden.

Aus dem Symbolismus hat sich, etwa seit 1895, die „Neuromantik" entwickelt, deren liebstes Stoffgebiet wieder das Märchen geworden

ist. Es soll, wie bei Novalis und Tieck, Naivität und hohe Symbolik, unmittelbaren Ausdruck des tiefsten Gefühls und schweren Gedankeninhalt, Verachtung des Zeitalters und das Idealbild der echten höheren Menschheit vereinigen.

Die Errungenschaften der psychologischen Wissenschaft des neunzehnten Jahrhunderts kommen dieser Vereinigung der verschiedensten Zwecke entgegen, da das alles im Grunde doch nur Selbstdarstellung auf Grund scharfer Zerlegung des eigenen Innenlebens ist, und zugleich ziehen diese neuen Romantiker von den bessern Hilfsmitteln zur Suggerierung künstlerischer Eindrücke Nutzen, welche die Technik der Naturalisten geschaffen hat.

Auch sie wollen Bilder geben und verachten das Dramatische der alten Art. Während aber der Naturalismus wenigstens die brutale Greifbarkeit des Wirklichen darbot, zerfließt hier alles in luftige, schwebende Gebilde und nur ein überfeines Gefühl vermag die Seelenregungen des Dichters in ihren hauchartigen Äußerungen nachzuempfinden. So ist diese vornehme, tiefe, technisch alles Frühere übertreffende Kunst durch ihr Wesen auf einen ganz engen Kreis beschränkt, und ihre dramatischen Gebilde können unmöglich das Drama der Zukunft bedeuten.

Wie es scheint, sind sie vorläufig die letzte Etappe auf dem Wege der Versuche, ohne jede Rücksicht auf die Überlieferung dieses neue Drama zu schaffen. Doch der Kreis der Möglichkeiten ist unerschöpflich, und wer kann sagen, ob nicht die nächste Zeit uns eine Dichtung beschert, welche die Aufgabe, der Gegenwart ihren eigenen Kunststil zu schenken, löst?

Heute freilich scheint allgemein an die Stelle der Hoffnungsfreudigkeit, die vor zehn Jahren herrschte, Resignation getreten zu sein. Die Werke Shakespeares, Goethes, Schillers und Grillparzers stehen wieder sichtlich im Vordergrund. Das Verlangen nach dem Eindruck des Zeitgemäßen verstummt, das historische Drama und das Problemstück feiern ihre Auferstehung in geläuterter Gestalt. Diejenige Schauspielkunst, deren größter Vertreter Josef Kainz war, erläutert und ergänzt die Gestalten der großen Dichtungen der Vergangenheit im modernen Sinne, indem sie die von dem Dichter vorgezeichneten Linien mit den durchsichtigen Farben der unbewußten nervösen Stimmungen deckt. Sie zerstört so zwar einen Teil der klaren Plastik dieser Kunstwerke, aber sie schafft dafür neue und für das Empfinden der Gegenwart wertvolle Reize.

Immerhin bedeutet diese Anpassung doch nur einen Notbehelf, um den Mangel an lebenskräftigen neuen Dramen zu verschmerzen. Das klassische Drama verlangt, im Sinne seiner Zeit gespielt und empfunden zu werden, und auch wir sind noch imstande, es so zu genießen. Es hat an ethischer und künstlerischer Wirkung nicht eingebüßt — ja sein Wert ist sogar höher als früher einzuschätzen, da es eine geschlossene Weltanschauung, einen ausgebildeten Stil, also gerade das, was der Gegenwart fehlt, bietet. Das Fehlen der technischen, in jüngster Zeit errungenen Kunstmittel, welche die vollständige Illusion, ohne jede eigene Mitwirkung des Zuschauers, bewirken, ist eher ein Vorzug zu nennen, insofern, als dadurch die Phantasie zu kräftiger Selbsttätigkeit angespornt wird und die auf der Bühne am stärksten wirkenden Antriebe: das Interesse an der Handlung und den Charakteren, der Gedanken- und Gefühlsinhalt, nicht durch gleichgültige Äußerlichkeiten und übermäßig verfeinerte Stimmungen beeinträchtigt und geschwächt werden.

Das Theater kommt als unmittelbar einwirkender Faktor erhebenden Genusses und höherer Bildung nur in Betracht, insofern es in dem Fühlen und Denken der Zuschauer den aufnahmefähigen Boden für seine Gaben bereit findet. Mögen die neuen Formen auch dem künstlerisch verfeinerten Sinne höhere Befriedigung bieten, mag auch ohne Zweifel das tiefere Innenleben und der weichere Stimmungsgehalt eine wertvolle Errungenschaft bedeuten, — solange das Verständnis der mit ihrer Hilfe entstandenen Schöpfungen auf so kleine Kreise wie bisher beschränkt ist, dürfen sich diese nicht anmaßen, die alte Kunst als wertlos zu verachten. Es bezeugt nur den Mangel an Bildung und historischem Sinn, wenn an Kunstwerke der Maßstab des Zeitgemäßen angelegt wird. Gerade dann erfüllt die Kunst ihre hohe Aufgabe, wenn sie uns aus dem engen Kreise des eigenen beschränkten Daseins hinausführt in ihr grenzenloses und zeitloses Reich, wo wir unsere Existenz und ihre Bedingungen vergessen und mitfühlend aufgehen in der Dichtung, mag sie ihre äußere Schale von einem vergangenen Jahrhundert oder aus der Gegenwart entlehnen.

Freilich erkennt jetzt die Kunst im Gegensatz zu dem Epigonentum, das so lange Zeit, einem einseitigen Schönheitskultus zugewandt, jeden Zusammenhang mit dem Leben der Gegenwart verloren hatte, ihre Hauptaufgabe darin, die Ideen, welche die eigene Zeit beherrschen, zu verkörpern und so der Wahrheit und der Schönheit zugleich zu dienen. Deshalb muß sie die Hand am Pulse ihrer Zeit

halten. Aber wo ist sein Schlag am deutlichsten zu fühlen? Die meisten meinen: an den Mittelpunkten des öffentlichen Lebens, mit ihrer gesteigerten Empfindlichkeit, ihrem flutenden Leben, ihrem maßgebenden Einfluß nach so vielen Richtungen. Wer jedoch das heutige Deutschland unbefangen betrachtet, sieht, daß die schnell zu ungeheurem Umfang erwachsenen Städte nicht das deutsche Wesen darstellen, daß dort Anschauungen herrschen, die entweder international abgeschliffen sind oder gewisse Linien des deutschen Charakters eigentümlich übertrieben und verbogen abzeichnen.

Zumal das Drama kann zu einer großen volkstümlichen Wirkung nicht gelangen, wenn es den nervösen Zuckungen des großstädtischen Lebens folgt. Es muß in die Tiefe der Volksseele hinabtauchen, um zu erkunden, was sie bewegt und wonach sie verlangt. Diese einfache Erkenntnis ist dadurch verdunkelt worden, daß die Hauptstädte, besonders Berlin, Wien und München, jetzt auch die Sammelplätze des künstlerischen Schaffens geworden sind. Die Dichter meinen, das Wehen des Zeitgeistes zu hören, wenn sie die Töne der Asphaltstraßen auffangen, und glauben, daß diese Mischung von Erwerbshast und Sensationssucht die neue, höhere Stufe der nationalen Entwicklung bedeute.

Heute trifft das zum Glück noch nicht zu, aber der Irrtum wird dadurch begreiflich und immer von neuem bestärkt, weil die in den Metropolen angesammelte Energiemasse das übrige Deutschland scheinbar unterjocht und sich immer von neuem durch die Anziehung, die sie auf alle vorwärtsstrebenden Elemente ausübt, vermehrt.

Gerade auf dem Gebiete des dramatischen Schaffens und des Theatertreibens ist das am deutlichsten zu beobachten. Wollte man nach den in den letzten Jahren allenthalben am häufigsten gespielten Stücken urteilen, so käme man zu dem Ergebnis, daß die großstädtische Kultur alle Eigenart der deutschen Stämme, alle althergebrachte Sitte und Sittlichkeit verdrängt und an ihre Stelle rücksichtsloses Geltendmachen der Persönlichkeit, unbehindert durch Pietät und Religion, die Fähigkeit auf alle äußeren Eindrücke zu reagieren, gesetzt habe. Aber diese Folgerung ist falsch. In der „Provinz", wie die Literaten Berlins mit Vorliebe das übrige Deutschland geringschätzig nennen, werden die Abspiegelungen der perversen Großstadtseele wie etwas Fremdes mit lüsterner Neugier oder verständnisloser Bewunderung betrachtet. Sie beirren freilich das künstlerische und sittliche Urteil, aber sie finden im Fühlen der

Zuschauer keine Resonanz, denen noch immer Schillers Werke das Höchste bedeuten und die Lustspiele von Benedix leider weit sympathischer und unterhaltender erscheinen als der „Biberpelz".

Die dramatischen Dichter.

Es geht aus dem zuletzt Gesagten hervor, daß die Dichter, die jetzt neue Aufgaben mit neuen Mitteln zu lösen suchen, sämtlich als Vorläufer zu betrachten sind, etwa wie die Stürmer und Dränger des achtzehnten Jahrhunderts den Klassikern vorausgingen. Damals gelang es Goethe und Schiller, sich zur Klarheit durchzuringen, während ihre Genossen in vergeblichem Ringen ihre Kräfte verbrauchten. Auch auf den literarischen Schlachtfeldern der Gegenwart haben schon so manche hoffnungsvolle Talente ihre Kräfte nutzlos verströmt, aber von den Überlebenden hat noch keiner den Siegespreis eingeheimst.

Die schwersten Opfer forderte der kurze Ansturm des Naturalismus. Nur Gerhart Hauptmann, der hochragende Führer, blieb aufrecht. Neben ihm kämpfte Wilhelm Weigand („Der Vater" 1894), der später die gewaltigen Herrenmenschen des Cinquecento („Lorenzino" 1897, „Die Renaissance" 1899) kraftvoll darstellte, und mit „Psyches Erwachen" (1912) gut gesehene Bilder aus dem Münchener Künstlerleben gab. Der jugendliche Georg Hirschfeld verschwendete sein starkes Beobachtungs- und Darstellungstalent in dem Einakter „Zu Hause" (1895) an die korrekte Wiedergabe des Häßlichsten ohne jeden andern Zweck und blieb der alten Fahne des Naturalismus mit am längsten treu („Die Mütter" 1896; „Agnes Jordan" 1898; „Pauline" 1899; „Nebeneinander" 1904). Ihm fehlt die Fähigkeit, die Einzeleindrücke zu größeren Bildern zusammenzufassen und ihnen die Kraft selbständigen Lebens einzuhauchen. Vorübergehend hat er zu dem beliebten Märchendrama überzulaufen versucht („Der Weg zum Licht" 1902) und sich nicht ohne Erfolg im Lustspiel versucht („Spätfrühling" 1906, „Mieze und Maria" 1907), aber im „Zweiten Leben" (1910) einen Stoff von eigenartiger Tragik nicht zum Drama zu formen vermocht.

Zur anderen Seite Hauptmanns stand Max Halbe. In seiner „Jugend" (1893) ergriff er den Stoff des ersten, jäh in Saft schießenden Geschlechtstriebes. Er hatte damit einen Gegenstand gewählt, wie er für die impressionistische Wiedergabe nicht günstiger gefunden werden konnte. In einen Augenblick drängt sich die Entfaltung des plötzlich erblühenden leidenschaftlichen Fühlens zusammen, und

was in jedem einzelnen Falle immer wieder neu erscheint, ist in Wahrheit ein im höchsten Sinne typischer Vorgang, welcher dem ursprünglichsten Drange entspringt.

Auch darin war Halbe glücklich, daß er sein Liebespaar in die einfachste Umgebung stellte und so die inneren Vorgänge durch keine Bedingungen höherer Kultur trübte. Die Hingabe an die übergewaltigen Triebe führte das in entzückender Frische und ohne jede falsche Naivität gezeichnete Mädchen zum unüberwindlichen Konflikte mit der angeborenen und durch Erziehung und Schicksal gefestigten Sittlichkeit, und aus dem Idyll fließt das unabwendbare tragische Los. So wurden auch diejenigen von diesem Drama tief ergriffen, die dem Naturalismus ablehnend gegenüberstanden.

Später hat Halbe nie mehr einen ähnlichen Eindruck hervorgebracht. Es traf ihn das Los des Dichters Ansgar in seiner Komödie „Der Walpurgistag" (1902), dem der ein einziges Mal errungene Siegespreis zum Verderben wird. Ohne Erfolg versuchte er sich im gereimten Scherzspiel („Der Amerikafahrer" 1894) oder wollte die gewaltige Kraft eines Übermenschen glaubhaft machen („Der Eroberer" 1899). Der innigen Darstellung des kräftigenden Heimatsgefühls in „Mutter Erde" (1897) vermochte seine warme und ehrliche Eigenart treuen, doch nicht dramatischen Ausdruck zu verleihen, und ebensowenig konnte der „Strom" (1903), die verflachende, aber geschickte Umarbeitung des älteren „Eisgangs", sich mit der „Jugend" vergleichen. Die neuerdings so beliebte Mischung von tiefsinnigen Symbolen und äußerlicher Theatralik versagte im „wahren Gesicht" (1907), ein mißglückter Anlauf zur Gesellschaftskritik in der Art Wedekinds war die Komödie „Blaue Berge" (1908), ein gar zu harmloses historisches Spiel „Der Ring des Gauklers" (1912).

Eine amüsante, aber ebenfalls undramatische Schilderung jener Literatenkreise, in denen der Naturalismus zuerst gepflegt wurde, lieferte Ernst von Wolzogen in der Komödie „Das Lumpengesindel" (1892). Das lustige Elend gab eine Reihe von ergötzlichen und rührenden Zustandsbildern, aber wieder fehlte es an allem, was daraus ein geschlossenes Kunstwerk gestaltet und den bescheidensten Ansprüchen spezifisch dramatischer Art genügt hätte. Später sank der Gründer des „Überbrettls", dessen kurzes Dasein auch auf die eigentlichen Theater mannigfach abfärbte, zum Possendichter ohne jeden höheren Anspruch herab („Ein unverstandener Mann" 1909).

Echten Humor hatte Otto Erich Hartleben. Die jugendliche Keckheit des Studenten prägt den meisten seiner Erzählungen

den Stempel auf, während er auf der Bühne mit höherer Anpassungsfähigkeit als die meisten Naturalisten die neuen Menschen der Großstadt wirksam hinzustellen wußte („Angèle" 1891; „Hanna Jagert" 1893). Die kleine Komödie „Die sittliche Forderung" (1897) bedeutete eine treffende, innerlich viel wahrere Parodie zu Sudermanns „Heimat", aber mit seinem erfolgreichsten Werke „Rosenmontag" (1901) ist er sichtbar dessen Schüler geworden und hat, nach dem bewährten Rezept, äußerlich getreue Wirklichkeitszeichnungen eines bestimmten Kreises — hier der Offizierswelt — mit der Nachgiebigkeit gegen die Ansprüche des Publikums zu vereinigen gewußt. In den Episoden bewährte sich wieder seine außerordentliche humoristische Fähigkeit.

Mit Humor, aber ohne dramatische Kraft wußte auch Josef Rueberer in dem Lustspiel „Die Fahnenweihe" (1894) eine höchst ergötzliche Episode aus dem bayrischen Landleben darzustellen, in „Morgenröte" (1904) das vormärzliche München in den Einzelheiten treffend zu schildern; doch mangelte seiner Behandlung der Lola Montez-Episode die Schärfe der Überlegenheit, während die begeisterte Verherrlichung eines Münchener Volkshelden aus dem beginnenden 18. Jahrhundert, „Der Schmied von Kochel", (1911) der Bühne nicht genügte. Ludwig Thoma entlockte in der „Medaille" (1901), der „Lokalbahn (1902) und „Erster Klasse" (1910) demselben Boden stärkere satirische Wirkungen. Eine kleine Simplizissimus-Geschichte mit dem ironischen Titel „Moral" (1908) umgab Thoma mit einer Anzahl witziger Worte und erregte damit, zumal da alles auf der Ebene behaglicher künstlerischer Laune blieb, berechtigtes Vergnügen.

Ohne eine so ausgeprägte Eigenart, wie die Vorhergehenden, haben noch eine Anzahl Autoren mit naturalistischen Mitteln Zustandsbilder auf der Bühne gezeichnet. Die einen rechnen nur auf den Reiz der getreuen Beschreibung irgendeiner Stelle aus den Niederungen des Lebens und nähern sich dem Volksstücke, dessen Stoffe sie nur rücksichtsloser und mit feinerer Seelenmalerei behandeln, wie z. B. Johannes Schlaf in „Meister Ölze" (1892). Im Gegensatz zu ihm verschmähen die Wiener Felix Dörmann (eigentlich Biedermann) in „Ledige Leute" (1898) und „Die Krannerbuben" (1901) und Philipp Langmann („Bartel Turaser" 1897) den groben Reiz der starken Effekte und die Rührseligkeit keineswegs. Wie hier wurde der Industriearbeiter als Opfer der Gesellschaftsordnung geschildert in dem Bergwerksstück der begabten

Dichterin Marie Eugenie delle Grazie „Schlagende Wetter" (1899) und der den „Webern" nachgeahmten „Familie Wawroch" (1899) von Franz Adamus (eigentlich Ferdinand Bronner).

Die durch keine äußere Form beeinträchtigte ursprüngliche Kraft der Triebe, die schon Anzengruber die ländlichen Verhältnisse bevorzugen ließ, zieht auch die Dramatiker der Gegenwart vielfach zu ihrer Schilderung hin, doch ergibt sich dabei zumeist der Eindruck abstoßender Häßlichkeit und des Mangels an dramatischem Leben, wie in den Stücken des Bruders von Gerhart Hauptmann, Carl Hauptmann („Waldleute" 1895; „Ephraims Breite" 1898). Er opferte, wie Gerhart, auch dem modernen Stimmungsdrama („Marianne" 1894), dem symbolistischen Versstück („Die Bergschmiede" 1904) und der stilisierten Bauernkomödie („Die Austreibung" 1905), aber immer erfolglos. Im Bauernstück mit seinem berechtigten Überwiegen der Milieuzeichnung über die Einzelcharakteristik erhält sich der Naturalismus noch eine Domäne von nicht geringem Umfang, so in Clara Viebigs „Barbara Holzer" (1897), ihren vier harten Einaktern mit dem gemeinsamen Titel „Der Kampf um den Mann" (1904), ihrem allzu romanhaften „Letzten Glück" (1908), während Karl Schönherr erst nach den weichlichen „Bildschnitzern" (1900) im „Sonnenwendtag" (1902) und „Erde" (1907) echte Töne ursprünglicher Leidenschaft fand. Die größte Wirkung übte im Bereich des vom Naturalismus gefärbten Volksstückes Schönherrs „Glaube und Heimat" (1910). Seine Tiroler Bauern ringen in dem Widerstreite um die Behauptung des evangelischen Bekenntnisses oder des väterlichen Bodens, und dieser Kampf setzt sich nicht ohne starke theatralische Hilfen in eine die Massen packende Handlung um.

Zahlreicher sind die Dichter, die mit Vorliebe die verdorbenen Instinkte, den krankhaften und gelähmten Willen der gebildeten Kulturmenschen schildern. Hierbei fällt das Schwergewicht nicht mehr auf die äußere Welt. Sie liefert nur die Vorbedingungen für die zerrissenen Stimmungen, deren Darstellung Selbstzweck ist, und für die in erster Linie der Italiener Gabriele d'Annunzio durch seine farbenreiche Schilderung sinnlicher Zustände das Vorbild lieferte. Er verbindet mit einer höchst poetischen, eigenartigen Sprache echte Gestaltungskraft, die auch das Fremdartigste, umgeben vom Zauber geheimnisvoller Symbolik, mit suggestiver Wirkung seinen Hörern nahebringt.

Ähnliches beabsichtigte der Lyriker Richard Dehmel in seinem ganz verfehlten Trauerspiel „Der Mitmensch" (1895), indem er die

Leiden des unbedeutenden, dem idealen Übermenschen sklavisch ergebenen Bruders und die zur Karikatur verzerrte Gesellschaft, die ihnen gegenübersteht, schilderte. Ernst Rosmer (Elsa Porges) bringt mit moderner Technik in „Dämmerung" (1895) die alten rührseligen Gestalten des edlen, von der Welt verkannten Künstlers, des verzogenen eigensinnigen Mädchens und der geistesstarken entsagenden Frau auf die Bühne — nur hat jetzt die Verzogene Medizin studiert, der Verkannte ist ein Bahnbrecher Wagnerscher Kunst, die Entsagende ist hysterisch, und statt der Geißblattlaube ist eine verdunkelte Krankenstube der Schauplatz. Nachher hat sich die Dichterin erfolgreicher im Märchenstücke versucht („Königskinder" 1898), dagegen mit ihrem feinen „Johannes Herkner" (1904) kein lebenskräftiges Drama zu schaffen vermocht. Ihr Schauspiel „Maria Arndt" (1908) leidet unter der Unentschiedenheit der Heldin, die aus Scham vor dem eigenen, von ihr selbst zum freien Menschen erzogenen Kinde, den Tod sucht; das kühne Unternehmen, in „Achill" (1911) den Inhalt der „Ilias" zu dramatisieren, mißlang.

Max Dreyer dagegen zeigte schon in seinem ersten Schauspiele „Drei" (1892), wo er den Konflikt der Liebe und Freundschaft innerlich und zart behandelt, sein Bühnengeschick. Er hat ihm später mit Unterdrückung aller höheren künstlerischen Ansprüche freien Lauf gelassen („In Behandlung" 1897; „Großmama" 1898; „Liebesträume" 1898). Doch ist darin nicht die kalte Berechnung des erfolglüsternen Bühnenpraktikers, sondern jenes frische, naive Schaffen, das allen seinen Gestalten etwas Bodenwüchsiges gibt, zu erkennen, selbst wenn der „Probekandidat" (1899), das Vorbild so vieler späterer Lehrer- und Schülerstücke, an die Grenze jener geschäftsmäßigen Tendenzdichtung streift, die Otto Ernst betreibt. Mit den „Siebzehnjährigen" (1904) kehrte er zu dem künstlerischen Ernst seiner vielversprechenden Anfänge zurück, um dann in „Des Pfarrers Tochter zu Streladorf" (1909) in ein Gemisch von großer Phrase und derbem Bierwitz zu versinken.

Eine sonderbar schwankende Erscheinung ist Hermann Bahr. Anfangs überzeugter Naturalist, der vor dem Widerwärtigsten nicht zurückschreckte („Die große Sünde" 1889, „Die Mutter" 1890), ist er allen Wendungen der neuesten Zeit gefolgt. Das Wiener Gesellschaftsstück („Der Star" 1898; „Wienerinnen" 1900), die mißglückte Schilderung eines skrupellosen Herrenmenschen („Der Meister" 1903) und eines geheimnisvollen Mädchens mit zwei Seelen („Die Andere" 1905) leiten zu seinen jüngsten Stücken hin-

über. „Der arme Narr" (1906) und namentlich „Die gelbe Nachtigall" (1907) und „Das Konzert" (1909) kommen den Wünschen des Alltagspublikums entgegen, aber ein Hauch vornehmer Anmut liegt über allem, was Bahr schafft. Die weiche Schmiegsamkeit seines künstlerischen Geschmackes ist auch seinen Frauengestalten eigen, und seine Stücke künden die verfeinerte Sinnlichkeit des Ästheten.

Diese Eigenschaft paart sich mit höherem technischen Können bei dem erfolgreichsten der Wiener Dramatiker der Gegenwart, Arthur Schnitzler. In seinem Erstlingswerke „Anatol" (1893) ist die dramatische Form nur ein Vorwand, um eine amüsante Folge von Augenblicksbildern aus dem Dasein des Lebemannes aneinander zu reihen, ebenso noch in dem witzigen Scherzstück „Komteß Mizzi oder der Familientag" (1909), aber sein Schauspiel „Liebelei" (1895) und namentlich der Einakter „Der grüne Kakadu" (1899) zeugen von der plastischen Gestaltungskraft und Energie des echten Dramatikers, verbunden mit der Stimmung, die auch ihm das Wesentlichste ist. In Schnitzler lebt die weiche Behaglichkeit des alten Wiens und die Frivolität der modernen Großstadt, beide innig vereint, weil sie aus dem Boden desselben Volkscharakters erwachsen sind. Daß sich damit ein herber Lebensernst paaren kann, zeigt Schnitzlers Einakterzyklus „Lebendige Stunden" (1902), das gute Schauspiel „Der einsame Weg" (1903), und die überfeine Komödie „Zwischenspiel" (1905). „Der junge Medardus" (1910) war nur ein farbenreiches Bild des Wiens von 1809, „Das weite Land" (1911), ein satirisches Gesellschaftsbild, „Professor Bernhardi" (1912) ein künstlich aufgebauschtes Thesenstück; doch überall bewährte sich das ungewöhnliche Können Schnitzlers in der Zeichnung eigenartiger Köpfe, ihrer Gruppierung und stets interessanten Beleuchtung.

Wo aber der frivole Sinn, dem nichts heilig ist, ohne die Zutat dieser leicht sentimental gefärbten alten Art Alleinherrscher wird, da ist die Folge eine grenzenlose Weltverachtung, die auch das eigene Selbst mit Hohn und Spott zu vernichten sucht. Das ist der eigentliche Kern der sonderbar anmutenden Stücke von Franz Wedekind („Frühlings-Erwachen" 1894; „Der Erdgeist" 1895; „Der Kammersänger" 1899). Er ist eine durchaus lasterhafte, dabei aber durch und durch künstlerische Natur, die von der Begierde zum Genusse getrieben wird, im Genusse vor Begierde verschmachtet und sich selbst ebenso verhöhnt wie die, welche an irgendeinen höheren Zweck in seinem Schaffen glauben. Der Verzicht auf alle Beziehungen zum Übersinnlichen, die Erfassung und Ausnützung des Daseins als

einer gegebenen Tatsache stellt sich in den letzten künstlerischen Konsequenzen erschreckend in Wedekinds Dichtungen dar.

Was bei den Naturalisten, die auf der Oberfläche der Erscheinungen bleiben, noch zu einer gewissen Befriedigung führen kann, das wird bei dem, der in die Tiefe der eigenen Seele bohrt und dort völlige Leere findet, zum Quell der Verzweiflung. Um diesem Schicksal zu entgehen, haben die ernsteren Naturen, die den Glauben an die alten ethischen und metaphysischen Werte nicht mehr teilten, begierig den Ersatz ergriffen, der sich in der Mystik, dem Mythus und dem Märchen darzubieten schien. Sie setzten in ihr Wappen die blaue Blume und suchten den Pfad, der zum Zauberwalde der Phantasie führt. Aber die wenigsten fanden ihn. Die übrigen begnügten sich mit den Bildern, in denen einst die Romantiker ihre ahnungsvollen, von unsicherem Mondlicht übergossenen Stimmungen festgehalten haben, oder sie folgten den süß-schauerlichen Klängen, die der Belgier Maurice Maeterlinck erklingen ließ. Farben- und Tonwirkungen, Andeutungen statt klarer Worte, retardierendes Verweilen in den Augenblicken höchster Spannung, sichtbares Eingreifen übernatürlicher Gewalten, dieselben Mittel, die Novalis, Tieck, Eichendorff, Zacharias Werner und ihre Nachfolger angewandt haben, gebraucht auch diese Kunst der Gegenwart, nur daß es jetzt übermäßig verfeinerte, krankhaft gespannte Nervensaiten sind, die zum Erklingen gebracht werden und auf gleichgeartete Hörer rechnen.

Maeterlinck hat eine Anzahl seiner ersten Dramen zunächst für das Marionettentheater bestimmt, um schon dadurch die Vorgänge in das Gebiet des Märchenhaften, des instinktmäßigen Fühlens kindlicher Art zu versetzen. Lediglich an die Phantasie und das unbewußte Nachempfinden der Vorgänge wendet er sich, Reflexion und willensstarke Leidenschaft bleiben ausgeschlossen. Es ist gleichgültig, ob er seine Stoffe aus dem Gebiete des Märchens oder aus der Realität nimmt, die Bedingungen des Schaffens und Genießens bleiben dieselben. Allenthalben verlangt seine Dichtung volle Hingabe und duldet keine kritische Prüfung. Um den Zuschauer unbedingt in seinen Bann zu zwingen, betäubt Maeterlinck mit narkotischen Mitteln das Denken und umnebelt den klaren Blick. Ein rätselhaft düsteres Bild zu Anfang, dunkle Reden und Gesten, die hinter gesuchter Einfachheit allenthalben geheimnisvollen Sinn bergen, zahlreiche Pausen, die Wichtiges zu verschweigen scheinen und den Hörer zu fruchtlosem Grübeln anregen, das alles vereinigt sich, die Ermüdung des Bewußtseins herbeizuführen, die den ge-

eigneten Boden jeder Suggestion bildet. Das körperliche Auge schließt sich, und weit offen stehen die Augen der Seele. Die Wirklichkeit versinkt, das Märchen wird unsere Welt.

Mit Unrecht hat die deutsche Gesamtausgabe der Werke Maeterlincks die kleinen älteren Dramen in zwei Gruppen, „Mystische Spiele" und „Alltagsdramen", geteilt. Sie alle sind mystischer Art, insofern, als in ihnen ein geheimnisvolles Etwas unsichtbar, aber ununterbrochen fühlbar sich nähert, dem Zuschauer den Atem benimmt und in ihm die Angst aufweckt, die die Kehle zusammenschnürt und es kalt den Rücken hinabrieseln läßt. Ob im „Intruse" (1898) die Wirklichkeit, ob in den „Sieben Prinzessinnen" (1891) und dem „Tod des Tintagiles" die phantastische Märchenwelt den Schauplatz bildet — immer ist dieser Eindruck vorherrschend. „Zum Alltagsleben muß etwas Besonderes hinzukommen, damit man es recht begreifen lernt", sagt Maeterlinck, und dieses Besondere erkennt man in dem Hinausfühlen der Seele über sich selbst in unbekannte, niemals betretene Regionen. In diesen „uferlosen Reichen" wohnt das Dunkel, das Entsetzen, die Furcht vor dem Ungreifbaren, das den Wanderer allenthalben umringt, ihn immer enger umkreist und ihm die Brust zusammenschnürt, bis er mit dem verzweifelten Rufe: „Ich kann's nicht mehr ertragen!" zusammenbricht.

Es ist wohl begreiflich, daß auf der Suche nach neuen starken Eindrücken sich von Zeit zu Zeit einmal ein echter Dichter wie Maeterlinck in diese Abgründe verliert, daß verwandte, nach solchen Reizen verlangende Naturen ihm dankbare Bewunderung schenken. Aber man wird schwerlich mit diesen neurologischen Wirkungen ein Theaterpublikum auf die Dauer befriedigen können. Das Krankhafte einerseits, der Mangel an greifbar Stofflichem andrerseits beschränken die ganze Gattung in ihrer ursprünglichen Gestalt auf diejenigen, die nach intimen lyrischen Eindrücken suchen.

Maeterlinck selbst hat sich auf den Boden der Wirklichkeit zurückbegeben. Mit seinem theatralischen Mantelstück „Monna Vanna" (1902) wußte er, nicht ohne bedenkliche Mittel, ein großes Publikum zu gewinnen, das ihm allerdings nur vorübergehend zufiel, da er in seinen folgenden Stücken „Das Wunder des heiligen Antonius" (1905) und „Schwester Beatrix" (1905) wieder nur wenigen verständlich war und in „Maria Magdalena" (1910) dem äußerlichen Effektstreben sich zu rücksichtslos ergab.

In den älteren Werken Maeterlincks schleicht der Tod, sichtbar oder unsichtbar, als beherrschende Gestalt über die Bühne, und so

manche deutsche Nachahmer haben diese Anknüpfung an alte volkstümliche Vorstellungen benutzt.

Auch sonst hat Maeterlinck auf das dramatische Schaffen einige Jahre hindurch stark eingewirkt. Die Vorstellung eines Reiches der reinen Poesie, in dem das Innenleben nach außen gekehrt ist, hat sich unter seinem Einfluß neu gebildet. Die Dichter, welche die ganze Windrose der Möglichkeiten nach Ausdrucksmitteln für ihr poetisches Empfinden abtasteten, haben auch bei ihm Halt gemacht, aber freilich wenig für ihre Zwecke Brauchbares gefunden.

Keiner hat den Tod so vornehm künstlerisch auf der Bühne erscheinen lassen, wie Hugo von Hofmannsthal in seiner kleinen Dichtung „Der Tor und der Tod" (1894). Wie Maeterlinck will auch er in seinen ersten Dichtungen einzig Stimmung erzeugen. Aber nicht mit Hilfe des Absonderlichen und Düsteren. Im klaren Lichte des Tages, in schlackenloser Schönheit prangend, schreitet seine Muse dahin auf der Höhe vornehmer Adelsmenschheit, die vom Hauche des Gemeinen, des Elends, des Häßlichen nicht mehr berührt wird. Seine Kunst teilt mit der romantischen das Überwiegen der musikalischen Wirkungen, aber die Töne drücken nicht mehr leises unbestimmtes Sehnen aus, sondern das Ohr berauscht sich an prachtvollen großen Worten, die sich in schwellenden Perioden ergießen, während sich das Auge an auserlesenen Formen und Farben labt. Schade nur, daß ausschließlich dieses ästhetische Genießen dem Dichter erstrebenswert erscheint und so der schönen Hülle der Kern starken Empfindens und unmittelbar ergreifender Leidenschaft fehlt.

Die unglücklichen Schicksale der schönen Heldin in der „Hochzeit der Sobeide" (1899) berühren, der Absicht des Dichters gemäß, unsere Seele nur mit leiser Wehmut statt uns zu erschüttern, weil der ästhetische Begriff des Spieles hier weit über die bisher gültige Fassung hinaus erweitert worden ist. Ebensowenig will „Der Abenteurer und die Sängerin" (1899) ein stärkeres Interesse als das an der schönen Form erregen, und es geht auch da immer nur auf ein Bild oder den lyrischen Seelenlaut hinaus. Die dramatische Form ist, zumal in den kleinsten Gebilden, „Der Tod des Tizian" (1892) und „Das kleine Welttheater" (1903), nur ein Mittel, diesen Laut voll ertönen zu lassen. Durch üppiges Blumengeranke an hohen schlanken Gittern, die den Wundergarten des Künstlers umgeben, soll man das Außen ahnen mehr als schauen. Die dramatische Form löst sich hier in eine Reihe von lyrischen Gedichten auf, die Sprechenden stehen zuletzt in gar keiner äußeren Verbindung

mehr, und jede Spur eines Vorgangs, geschweige denn einer dem Ziele zustrebenden Handlung, fehlt.

Um eine solche zu geben, hat sich Hofmannsthal später an ältere Dramatiker angelehnt, an den Engländer Otway im „Geretteten Venedig" (1905), an Sophokles in der „Elektra" (1903) und in „Ödipus und die Sphinx" (1906), oder suchte im Spiel mit lüsternen Rokokomotiven die angeborene Grazie an der Grenze des künstlerisch Möglichen zu entfalten („Christinas Heimreise" 1909, der für Richard Strauß gedichtete „Rosenkavalier", 1911). Die Ursache liegt darin, daß dem Dichter die eigentliche dramatische Kraft, die Fähigkeit leidenschaftlichen Empfindens und plastischen Gestaltens fehlt. Deshalb nimmt er die fertigen Gestalten von den Vorgängern und färbt sie neu mit blassen, modernen Farben, zeichnet in die alten Bilder die oft sehr wenig geeigneten Linien perverser, aufs feinste differenzierter Sensationen, oder er verleiht ihnen, Kraft heuchelnd, eine überflüssige und geschmacklose Brutalität. Nur auf ähnlich geartete Zuschauer ohne ausgebildetes Stilgefühl können die, im einzelnen reizvollen, aber im ganzen wertlosen Umdichtungen wirken, nur ein blasiertes Großstadtpublikum kann die innere Fäulnis des „Rosenkavaliers" als Delikatesse genießen.

Gerhart Hauptmann.[1])

In Gerhart Hauptmanns Schaffen spiegelt sich der unklare künstlerische Charakter der Gegenwart, das stete Suchen nach einem neuen Stil und neuen Stoffgebieten ab. Unter seinen einundzwanzig dramatischen Werken wird kaum eins sich dauernd auf der Bühne behaupten, aber sie alle, die besten wie die mißlungenen, werden in der Geschichte als Denkmäler dieser wirren, unsicher umhertastenden Zeit fortleben. Denn keiner der Mitstrebenden sucht mit solchem ernsten Eifer nach der Kunst, die ihm als einem Menschen, der ganz in der Gegenwart lebt, den entsprechenden Ausdruck seines Fühlens darbiete; keiner besitzt in so starkem Maße das Talent, sich schnell neuer Ausdrucksmittel zu bemächtigen und sie mit echtem Eigengehalte zu erfüllen, und wenige sind von den schädigenden Einflüssen der Großstadtkultur, der übermäßigen Sensibilität, der Dekadenz so frei geblieben, haben die Berührung mit der mütterlichen Erde so gewahrt wie Hauptmann.

1) Vgl. Prof. Dr. Emil Sulger-Gebing, Gerhart Hauptmann, Leipzig 1909 (Aus Natur und Geisteswelt Bd. 283).

Er ist aus einer schlesischen Kleinstadt hervorgegangen, ein Abkömmling armer Webersleute. Unter die Eindrücke seiner Jugend mischte sich, ohne daß er selbst das Leid der Armut zu kosten hatte, die Erinnerung an grenzenlose Not. Viele Bauern sah er durch die Kohlenschätze unter ihren Äckern mühelos reich werden und in faulem Laster verkommen, um sich herum den nüchternen Erwerbssinn des kleinstädtischen Bürgertums. Der zartempfindende und hochstrebende Jüngling fand in dieser Welt als Landwirt kein Genügen, er wollte Bildhauer werden, aber auf der Breslauer Kunstschule wurde ihm die Überzeugung, daß der Meißel nicht das Werkzeug seines Bildens sei. Nicht die äußere Erscheinung, sondern das innere Wesen der Dinge zu erfassen, war seine Aufgabe, und dazu sollten ihm, gemäß dem damals herrschenden Glauben an ihre Allmacht, die Naturwissenschaften dienen. In Jena wurde er Haeckels Schüler. In Berlin trat er den sozialen Fragen näher, und der Blick in das Großstadtelend ergänzte die früheren Eindrücke. Jene verzweifelte Stimmung, die so oft aus dem Zusammenstoße des jugendlichen Idealismus mit der Wirklichkeit entsteht, ergriff auch Hauptmann, und auf einer italienischen Reise verdichtete sie sich ihm zu seinem ersten Werke, dem Epos „Promethidenlos" (1885). Nicht wie in so mancher andern Erstlingsdichtung bäumt sich hier die Empörung zornig auf. Denn gemäß seiner Überzeugung von der Gesetzmäßigkeit alles Geschehens erscheint ihm jeder Widerstand gegen die Natur und Gesellschaft beherrschenden Kräfte unmöglich, und er kann den Unglücklichen, die unter ihrer Wucht zusammenbrechen, nur tiefes Mitleid widmen.

Diese Überzeugung wurde noch verstärkt durch den Einfluß seines Bruders Karl, des selbständig denkenden Psychologen und Physiologen, und durch den Kreis junger Schriftsteller, der sich in einem Vororte Berlins gesammelt hatte und in den Hauptmann 1885 eintrat.

Die Brüder Heinrich und Julius Hart hatten zuerst in ihren „Kritischen Waffengängen" (1882) den Kampf gegen das greisenhafte Epigonentum und die Unwahrheit eröffnet und wollten aus dem kräftigen nationalen Empfinden neue Lebenssäfte gewinnen. Karl Bleibtreu hatte in der „Revolution der Literatur" (1885) jeden Stein der Bastille, in deren Kerkermauern alle früheren Dichter verkommen sein sollten, zu zertrümmern gestrebt. Wilhelm Bölsche suchte für die Ergebnisse der modernen Naturwissenschaften eine poetische Form zu finden. Hauptmann kam mit ihnen

allen in persönliche und geistige Berührung; aber vor allem geriet er unter den Einfluß des konsequentesten Naturalisten, Arno Holz, und was er von diesem lernte, das zeigt sein erstes „soziales" Drama „Vor Sonnenaufgang" (1889).

Es will reine Zustandsschilderung geben. So wie der Dichter die verkommenen schlesischen Bauern gesehen hat, sollen sie auf der Bühne erscheinen, mit allem Widerlichen ihrer schändlichen Gelüste, ihrer durch den Reichtum völlig vertierten Seelen. Kein noch so kleiner Zug soll in dem Bilde fehlen, und weil die Mittel der Bühne dazu nicht ausreichen, nimmt der Dichter zu langen Beschreibungen in Form szenischer Bemerkungen seine Zuflucht. Jedoch ist auch mit diesem Hilfsmittel das Ziel nicht zu erreichen. Es muß eine Auswahl aus der Menge der Einzelheiten getroffen werden, und da erhalten, der angriffslustigen Stimmung jener Jahre gemäß, diejenigen den Vorrang, die der herrschenden Abneigung gegen die künstlerische Verwendung des Widerlichen am stärksten Trotz bieten. Die Tendenz deckt sich mit der Erfahrung Hauptmanns. Denn das, was sein sittliches und Schönheitsgefühl am meisten verletzt und sich ihm am tiefsten eingeprägt hatte, mußte ihm auch als am meisten charakteristisches Merkmal der geschilderten Verhältnisse erscheinen. Zum Abscheu gesellt sich das Mitleid mit den Verkommenen. Aus dem Bewußtsein eines über ihnen waltenden unerbittlichen Schicksals erwächst die Überzeugung eines notwendigen Zusammenhanges, erwächst die Tragik ihrer Lage und damit die Möglichkeit dramatischer Gestaltung.

Zwar vermag Hauptmann gemäß seiner Überzeugung von der unbedingten Macht der Kräfte, die den Zustand bedingen, keinen erfolgreichen oder auch nur hoffnungsfreudigen Willen gegen sie ins Feld zu führen, aber er kann zeigen, wie der einzelne vergebens ihnen zu widerstehen sucht.

Er stellt in einen Familienkreis von Säufern, Ehebrechern und Dirnen eine reine Mädchennatur hinein. Ein ideal gesinnter, mitleidsvoller Sozialist streckt ihr in inniger Liebe die Hand hin, um sie herauszuführen, aber er zieht sie zurück, weil diese Auflehnung gegen das Naturgesetz vergeblich bleiben und sich an dem kommenden Geschlecht rächen müßte. Jeder Hoffnung beraubt, verfällt sie dem Untergang.

Diesen trostlosen Eindruck wollte Hauptmann hervorbringen und damit den Forderungen der Schule wie seiner eigenen Überzeugung entsprechen. Aber gegen seinen eigenen Willen mischte

sich etwas Freudiges hinein. Helene, diese Gestalt voll hoher Anmut, lebenskräftig und liebebedürftig, mag als Einzelwesen zugrunde gehen. Wir können nicht daran glauben, daß der Selbsterhaltungstrieb der menschlichen Gattung, der sich in der Hingabe an den Geliebten unbewußt offenbart, nicht über alle verstandesmäßigen Erwägungen den Sieg davontragen sollte, und eine entzückende Liebesszene läßt diesen Glauben auch in der Dichtung selbst aufleuchten. Da zeigt sich der Dichter mächtiger als der Theoretiker, da vergißt er seine Schulaufgabe und wird frei. Die Sehnsucht nach dem Glück, nach der Schönheit, bricht so stark hervor, daß sie unauslöschlich im Auge haftet, wenn auch nachher wieder das trübe graue Dämmerlicht trostloser Verkommenheit über allem Folgenden liegt.

Noch etwas anderes offenbart sich in dieser großen Liebesszene: der Instinkt für die dramatische Wirkung. Hauptmann fühlte, daß mit aller Zustandszeichnung auf der Bühne nichts zu erreichen war, da es hier nur auf das innere Handeln ankommt, die von dem bewußten oder noch besser von dem unbewußten Wollen bewirkten seelischen Vorgänge, und dem naturalistischen Dogma zum Trotz ließ er hier in zwei Seelen das stärkste Verlangen sich offenbaren, so daß die Zuschauer, wie sie selbst, alles andere vergaßen. Diese Szene bedeutete für den ruhigen Beobachter mehr als das ganze übrige Stück; er konnte auch in der Sicherheit der Charakterzeichnung, dem Stimmungsreize mancher anderen Partien, Anzeichen dafür finden, daß Hauptmann selbst in den künstlerischen und wissenschaftlichen Dogmen, zu denen er sich damals bekannte, kein Genüge fand.

Aber Hauptmann galt von nun an als unbedingter Naturalist, dessen Talent und Neigung ausschließlich der kleinlichen Wiedergabe der äußeren Erscheinung dienen wollte. Dem Parteivorurteil zuliebe übersah man die Inkonsequenz, die sich auch in den breiten lehrhaften Äußerungen des Ingenieurs Loth offenbarte, und die Mängel der oft durchaus nicht dem Leben abgelauschten Sprache.

In dieser Beziehung bedeutet das zweite Werk „Das Friedensfest" (1890) einen Fortschritt. Auch darin, daß jetzt, statt der vom Roman, von Zola, ausgehenden deutschen Naturalisten, Ibsen, also ein großer Dramatiker, das Vorbild Hauptmanns war. Er bezeichnete sein Schauspiel als „Familienkatastrophe", aber er hatte noch nicht von Ibsen gelernt, den letzten Punkt einer tragischen Entwicklung zu erfassen und mit seinen Vorbedingungen so darzustellen, daß die Notwendigkeit des Endes einleuchtend wurde, sondern der neue Einfluß wurde von dem früheren Streben nach Zustands-

schilderung gekreuzt. So griff er aus dem Flusse der Ereignisse eins heraus, in dem sich das Wesen seiner Menschen und ihr Verhältnis zueinander prägnant offenbarte. Wie Ibsen in seiner letzten Periode, will er nun keine Gesellschaftskritik mehr üben, sondern nur moderne krankhafte Individualitäten darstellen, die in ihrer Besonderheit freilich durch den Zustand der Gesellschaft bedingt sind.

Wie unerfreulich das ganze Bild dieser von Haß zerrissenen Familie ist, wie trübe auch über ihnen der Himmel liegt, so öffnet sich doch hier viel weiter als in „Vor Sonnenaufgang" die Hoffnung auf einen lichten Tag. Bedeutungsvoll an den Schluß gestellt ist die Aussicht auf den Sieg der festen Lebenszuversicht eines liebeerfüllten weiblichen Herzens. Ein leiser Zweifel erschüttert das blind angenommene Naturgesetz der Vererbung. Überraschend ist der technische Fortschritt von zerfließender Schilderung zu energischem Herausarbeiten der Charaktere und ihrer Zusammenstöße, die in einer Reihe explosiv wirkender Vorgänge erfolgen.

Einen ruhigeren Gang nimmt dann die Handlung wieder in den „Einsamen Menschen" (1891), dem Trauerspiel der unzureichenden, zu keiner Tat fähigen Begabung. Johannes Vockerath ist kein hervorragender Mensch und wird nicht durch die Macht der Gewöhnlichkeit gebrochen, wie es auf den ersten Blick scheint. Daß er alle Vorurteile innerlich überwunden hat, bedeutet für ihn nichts, da er sich ihnen, um die Seinigen zu schonen, widerstandslos beugt. Seine geistige Bedeutung bleibt eine unbewiesene Behauptung. Er geht zugrunde, weil er aus Furcht vor einem Entschlusse durch die stärkere Frau, die ihn liebt, nicht frei zu werden vermag. Einen Typus seiner Zeit hat Hauptmann hier mit überzeugender Wahrheit hingestellt, den Menschen, der vergeblich sein überzartes Gefühl, das ihm pietätvolle Schonung zur Pflicht macht, mit seiner neuen Überzeugung und seinem Freiheitsstreben in Einklang bringen will.

Dieses Leiden in dem Bewußtsein, das Unvereinbare nicht vereinen zu können, ist der Inhalt der „Einsamen Menschen", des ersten reifen Werkes, das Hauptmann geschaffen hat. Es hat ihm zuerst außerhalb der Partei, der er bis dahin zugezählt wurde, freudige Anerkennung gebracht und den Glauben erweckt, daß in ihm der neue Dichter, nach dem die Zeit verlangte, erstanden sei. Man erkannte nun, daß das Zustandsdrama von Anfang bis zu Ende ebenso stark fesseln konnte wie eine mit Ereignissen überladene Handlung, und daß es nicht der Reizmittel des Widerlichen und Niedrigen bedurfte. Und man übersah den Vorzügen zuliebe gern

die Schwächen der allzu wortreichen Ergüsse des Helden, der verschwommenen Linien, mit denen Anna Mahr, die wichtigste Gestalt, gezeichnet war.

Ebenso bewies Hauptmann die Möglichkeit, auch die alten Lustspielverwicklungen zu entbehren, als sein „Kollege Crampton" (1892) erschien, ein Bild des verkommenen Genies, nach dem Leben aufgenommen, rührend und erheiternd zugleich, aber mit überflüssigen und allzu leicht hingeworfenen Arabesken umrahmt.

Dann schuf er seine „Weber" (1893). Die früheren Dramatiker hatten immer nur Einzelwesen darzustellen gesucht. Wo es darauf angekommen war, Volksmassen im Drama als mithandelnden Faktor zu verwenden, da wurden entweder, wie in Shakespeares „Julius Cäsar" und Goethes „Egmont", einzelne Vertreter herausgegriffen und nach den Grundsätzen der individuellen Psychologie behandelt, oder der Chor der griechischen Tragödie lieferte das Urbild, und das einheitliche Fühlen wurde, wie dort, durch einige wenige, alle erfüllende, allgemein menschliche Triebe angedeutet. Ansätze zu einer Massenpsychologie waren in Kleists „Robert Guiskard", in Hebbels „Judith", in Ludwigs „Makkabäern" zu entdecken. Hier zeigt sich schon etwas von der ungeheuren verstärkenden Kraft, die jeder Impuls durch eine große Zahl gemeinsam Fühlender erhält, von den sprunghaften Übergängen, die dadurch entstehen, und der blinden Leidenschaftlichkeit der erregten Volksseele, die von ganz anderen Gesetzen beherrscht wird als der einzelne. Aber noch keiner vor Hauptmann hatte versucht, diese Erkenntnis für das Drama fruchtbar zu machen. In Schillers „Tell" hatte das Volk so gesprochen und gehandelt, wie jeder Schweizer für sich allein gesprochen und gehandelt hätte; in den „Webern" dagegen bilden die Vertreter des Standes, der dargestellt wird, eine Harfe, deren Saiten alle von den Luftwellen, die sie berühren, gleichzeitig in leise klagenden oder laut aufschreienden Tönen zu klingen beginnen, so daß die einzelnen Stimmen zusammen einen ungeheuren Akkord bilden, in dem ihre besondere Färbung zwar erkennbar ist, aber keine beherrschend die anderen übertönt.

Die „Weber" sind ein historisches Drama. Frei von jeder Tendenz wollen sie ein Ereignis der Vergangenheit auf Grund des gewissenhaften Studiums der Tatsachen so darstellen, daß das menschlich Bedeutsame, die innerlich wirkenden Antriebe, ergreifend heraustreten. Wie der Stoff es verlangt, tritt an die Stelle des einzelnen Helden, der hier fehlt, die gemeinsame Seele der armen Hand-

weber, die aus stumm duldendem Leiden mit einem furchtbaren Schrei auffährt, sich in einem halben Traumzustand von Glück und Freiheit berauscht und dann in ihr dumpfes kraftloses Hindämmern zurücksinkt. In fünf Bildern führt der Dichter diesen Verlauf an uns vorüber. Mit einer neuen kontrapunktischen Technik, die man wohl der Wagners vergleichen darf, sind die Leitmotive, die in bestimmten Gestalten sich verkörpern, in einer überraschenden Fülle von Kombinationen verschlungen, und zugleich geht der Strom der Handlung, der unendlichen Melodie, die sie alle trägt, stetig fort. Sichtbar wächst, wie es die Bühne verlangt, ein Glied an das andere, alle zur unzerreißbaren Kette verbunden. Die Zustandszeichnung wird hier zugleich zum wertvollsten dramatischen Mittel, weil nicht das Wollen und die Individualität, sondern die gegebenen Verhältnisse alles bedingen und ihre Änderungen zugleich Anlaß und Bedingung des Handelns sind. Bei den früheren Dramen der Naturalisten konnte man den neuen Stil als wertvollen technischen Fortschritt gelten lassen, erst hier in den „Webern" ist er notwendiger Ausdruck des inneren Wesens des Kunstwerks, also Stil im höheren Sinne, geworden.

Der Wirkung des bedeutenden Werkes hat es zugleich genützt und geschadet, daß sein Wesen meist verkannt wurde. Indem die Zensur es als revolutionäres Tendenzstück ansah und deshalb verbot, lenkte sie die Aufmerksamkeit weitester Kreise darauf hin, und als endlich die Aufführung gestattet war, wurde es in diesem Sinne zu einem Zugstück und konnte zunächst nicht rein, der Absicht des Dichters gemäß, erfaßt werden. Aber gerade durch die zahlreichen Aufführungen ist dann die Erkenntnis durchgedrungen, daß die „Weber" nur als Kunstwerk betrachtet sein wollen und daß ihr Dichter nichts anderes in seinen historischen Stoff hineingetragen hat als das tiefe Mitleid mit allen Unglücklichen.

Zum zweiten Male gedachte Hauptmann in derselben Weise ein historisches Geschehnis in seinem ganzen Verlaufe zu erfassen, als er den „Florian Geyer" (1896) schrieb. Nun bohrte er sich mit demselben intensiven Studium in die Zeit des Bauernkrieges hinein und stellte sich die gewaltige Aufgabe, diese von politischen, religiösen und sozialen Gegensätzen zerrissene Zeit in ihrer Gesamterscheinung aus den Urkunden heraufzubeschwören. Jeder Stand, Ritter, Bürger und Bauer, sollte in Sprache und Gebaren, in Fühlen und Denken, lebenstreu auf der Bühne erscheinen, indem zugleich der Zusammenstoß aller der entgegengesetzten Interessen in der

Explosion des Bauernkrieges den äußerlich begrenzten, aber immer noch durch seinen Umfang kaum mit dem Auge klar zu erfassenden Hintergrund abgab.

Florian Geyer lieh dem Drama seinen Namen, weil die Gestalt des adeligen Bauernführers im Schnittpunkte der sich kreuzenden Linien stand. So wurde in seinem Schicksal zugleich eine Art von dramatischer Zusammenfassung und ein Abschluß gewonnen. Hauptmann hat hier wahrhaft Gigantisches in der künstlerischen Bewältigung der Stoffmassen geleistet, und das Stück stellt, trotzdem noch genug rohes und unbearbeitetes Material zurückgeblieben ist, doch in dieser Beziehung seine stärkste Kraftprobe dar. Freilich ist dabei die Führung und klare Herausarbeitung der Richtungslinien zu kurz gekommen, und durch Umfang und Personenzahl erweist sich das Drama als unaufführbar. Nur dies, nicht aber der künstlerische Unwert, wurde durch den völligen Mißerfolg auf der Bühne, 1896 und in neuer Bearbeitung 1904, bestätigt, denn bei allem Mißlungenen beweist doch dieses Werk das große Wollen und die ungewöhnliche Fähigkeit, die unter der Oberfläche der Ereignisse und Einzeltaten wirksamen Massenbewegungen in dramatische Vorgänge umzusetzen. Hauptmann lieferte damit den ersten Ansatz zu einer neuen Form des historischen Dramas, die der modernen Geschichtsauffassung entspricht, er faßte ein hohes Ziel ins Auge, das der kleinlichen Beschränktheit des extremen Naturalismus versagt war, und strebte hinaus über die Enge einer äußerlich angenommenen Theorie zu freiem Schaffen.

Wie sich Hauptmann von der ausschließlichen Wirklichkeitsnachbildung des Naturalismus losrang, das stellt sich sichtbar in „Hanneles Himmelfahrt" (1893) dar. Schwerlich ist ein stärkerer Kontrast denkbar als der des schlesischen Armenhauses und der glanzerfüllten Himmelsräume, zu denen Hanneles Seele hinaufschwebt. Wir erkennen darin den kühnen Protest des Dichters gegen seine Einschließung in die enge Alltagswelt. Er wahrt der mütterlichen Erde, auf der er steht, ihr Recht, aber er will seine Blicke schweifen lassen, soweit sie tragen können. Deshalb gibt er hier zunächst eine graue Elendsmalerei, und dann soll der Himmel in märchenhaften Farben aufleuchten. Ein wenig sind auch seine Engel von der Blässe armer Kinder angehaucht, und Hanneles Fiebertraum enthält mehr, als ihr kindliches Sehnen sich ausmalen kann. Die schwierigen Übergänge sind nicht ganz gelungen, und die Verklärung am Schlusse ist mit zu viel Goldglanz ausstaffiert; doch das sind Äußerlichkeiten, die den

echten poetischen Gehalt der Traumdichtung nicht berühren und nur beweisen, daß die romantisch spielende Phantasie nicht die Stärke Hauptmanns ist. Ebenso bemerkt man auch schon hier, wo zum ersten Male dem Symbolischen der Eingang gestattet wird, daß der Dichter das Gedankenhafte nicht voll und rein in Bilder umzusetzen vermag.

Diese Mängel seiner Begabung strebt er auszugleichen, weil ihm die Wiedergabe des Wirklichen nicht genügt, und so werden wir ihn immer wieder den Weg ins Bereich märchenhafter Phantastik und tiefsinniger Symbolik suchen und — verfehlen sehen. Zunächst aber kehrte er wieder in sein angestammtes Gebiet zurück und schuf im „Biberpelz" (1893) eine Diebskomödie, die um zwei Typen der Gegenwart eine Reihe trefflich gezeichneter Staffagefiguren gruppierte. Die Waschfrau Mutter Wolffen ist ein Meisterstück sicherer Erfassung einer niedrigen Seele mit ihrer schlauen Frechheit, ihrer geschmeidigen Biederkeit und ihrem skrupellosen Benutzen aller sich darbietenden Vorteile. Sie stellt sich immer einfältig und kommt dadurch in die Höhe, während ihr Gegenspieler, der Amtsvorsteher Wehrhahn, unvermeidlich in ihre Netze fällt, weil er klüger erscheinen will, als er ist, und vom Dünkel der Unfehlbarkeit verblendet wird. Die Handlung des „Biberpelzes" ist ein wenig dürftig und leidet unter der Wiederholung des Diebstahls, zu der den Dichter die Absicht verführt hat, den Vorgang als typisch wirken zu lassen. Eine Fortsetzung unter dem Titel „Der rote Hahn" (1901) gab eine Reihe gelungener Zustandsschilderungen aus der Berliner Vorstadt, entbehrte aber zu sehr des festen Aufbaus.

Der „Biberpelz" konnte, wie alle früheren Werke Hauptmanns, nur den Teil des Publikums anziehen, der bereit war, auf die Erfüllung des Verlangens nach ungestörter äußerer Befriedigung durch Anmut und Schönheit zu verzichten. In der „Versunkenen Glocke" (1896) dichtete Hauptmann ein Werk, das diesen Verzicht nicht verlangte. Hier hat der Stoff keine rohe Wirklichkeitszeichnung, keine häßlichen Verstöße gegen die Moral bedingt, ja noch mehr, das Stück ist in Versen geschrieben, ist eingetaucht in den Duft der Märchenstimmung und zeigt die Liebe eines süßen elfenhaften Geschöpfs zu einem ideal gesinnten Künstler. Das war die rechte Kost für die Theaterbesucher. Rautendelein wurde ihnen eine Lieblingsgestalt, der Nickelmann belustigte durch sein wüstes Aussehen und sein verliebtes Quaken, der Waldschratt durch Bocksprünge und die kleinen, humoristisch wirkenden Derbheiten, die man von ihm gern

hinnahm. Um die Dunkelheiten in dem Charakter des Glockengießers Heinrich kümmerte man sich nicht weiter. Und doch lag hier der Schlüssel des Stückes. Denn die „Versunkene Glocke" ist ein Selbstporträt, aufgenommen nach dem Mißerfolge des „Florian Geyer". Der Haß und die Verachtung gegen die finsteren Gewalten, die sein mit Mühe geschaffenes Kunstwerk in die Tiefe gestürzt haben, der Entschluß, nicht mehr für diese, sondern für eine neue, reinere Menschheit in der Höhe das herrlichste Glockenspiel zu schaffen, und der Kampf gegen die verständnislosen, dem Meister sein Glück mißgönnenden Philister, alles das ist in die unklare Gestalt des Meisters Heinrich hineingeheimnißt und hat das Charakterbild übersponnen. Ebenso unklar ist die Symbolik, von der Hauptmann hier starken Gebrauch macht, und der Gedankeninhalt, mit dem er der Dichtung ein schwereres Gewicht zu verleihen suchte. Nirgends hat man in den älteren Werken Hauptmanns so das Gefühl mühevollen, zweckbewußten Schaffens wie hier.

Ihm ist nur da ein völliges Gelingen beschieden, wo er die Wirklichkeit wiedergeben darf, sie mit sicherer Kunst meisternd. So schuf er das erschütternd wahre Bild des „Fuhrmann Henschel" (1898). Das Drama scheint, ausgestattet mit dem üblichen Beiwerk erläuternder und unterhaltender Episoden, eine Geschichte zu erzählen. Aber in Wahrheit ist es doch nur das innere Erleben, worauf es hier ankommt, und mit Hilfe völliger Beherrschung aller dramatischen Mittel ist die Verbindung von naturalistischer Zustandszeichnung und einem tief ergreifenden Schicksalsverlauf durchgeführt. In Henschel, dem biederen, tief und zart fühlenden Fuhrmann, und Hanne, dem sinnlichen kraftstrotzenden Weibe ihm zur Seite, hat Hauptmann zwei ganz vortreffliche dramatische Gestalten geschaffen. Zumeist durch die Kunst der perspektivischen Anordnung hat er ihnen in den Bildern, aus denen sie nach dem Gesetze seiner Kunst nicht heraustreten dürfen, überall die beherrschende Stellung gesichert. Denn auch jetzt geht Hauptmann noch auf eine Illusion aus, die dem Eindruck der Wirklichkeit in allem entspricht, nur daß er, unmerkbar für den Zuschauer, durch die Stellung im Raume das Maß und die Beleuchtung der Erscheinungen, gemäß ihrer Bedeutung für das Kunstwerk, abstuft.

In dem Scherzspiel „Schluck und Jau" (1900) wollte er frohe Laune und Wehmut, Shakespearesche Lustspielromantik und derbrealistische Komik verbinden, aber die Verschmelzung gelang nicht, und das Stück bedeutete einen Fehlschlag.

Ebenso erging es dem „Michael Kramer“ (1900), wo die Verinnerlichung bis zu einem Maße gediehen war, daß die äußeren Vorgänge ganz gleichgültig erschienen. Im „Armen Heinrich“ (1902) war der Dichter wieder seinen romantischen Neigungen gefolgt, hatte es aber dem Publikum und der Kritik nicht so zu Danke gemacht wie mit der „Versunkenen Glocke“.

Der epische Stoff wollte sich den Ansprüchen der Bühne nicht willig fügen, und die wenigen Momente von starker äußerer Wirkung, welche die Sage darbot (die Entdeckung der Krankheit Heinrichs und die unterbrochene Opferung), kamen aus Abneigung gegen alle stofflichen Effekte nicht zur Anschauung. Dafür war freilich das körperliche Leiden des Unglücklichen zur tiefen, bis an die Grenze des Wahnsinns sich verstärkenden Seelenqual gesteigert und dem Mädchen statt der kindlichen Neigung ein unklar aufdämmerndes geschlechtliches Verlangen verliehen worden. Der Abschluß in Glanz und Herrlichkeit brachte nicht die beseligende Wirkung hervor, die sich der Dichter wohl davon versprochen hatte.

Nach der „Elga“, die eine Novelle Grillparzers ziemlich oberflächlich dramatisierte und erst später (1905) der Öffentlichkeit übergeben wurde, schuf er als würdiges Seitenstück zum „Fuhrmann Henschel“ „Rose Bernd“ (1903), ein Werk voll großer, aufs tiefste erschütternder Tragik. Das Los des unglücklichen verlassenen Mädchens, das aus Furcht vor der Schande ihr Kind tötet und dem Gesetz verfällt, ist oft genug in der Dichtung behandelt worden. Goethes Gretchen steht als die größte unter diesen Unglücklichen vor unserm Auge. Mag auch der Zauber, den nur höchste dichterische Kraft zu verleihen vermag, der armen Rose fehlen, so mutet sie doch ebenso wahr, ihr Schicksal ebenso zwingend und ergreifend an. Hier wie dort sehen wir ein liebenswertes, heiteres Geschöpf, dessen Schönheit die Leidenschaft und die Begehrlichkeit aufstachelt, sich ahnungslos dem berauschenden Glück der ersten Liebe hingeben, bis sie, aus dem Traume erwachend, erkennen muß, daß sie schuldig geworden, „bösen Geistern übergeben und der richtenden, gefühllosen Menschheit“. Im tiefsten Weh reift sie zum Weibe, aus dem Kinde wird die Verbrecherin. Ebenso wahr und warm wie die Heldin sind auch die Nebengestalten und die ganze Umwelt empfunden und wiedergegeben. Der Aufbau ist in seiner einfachen Konsequenz und schönen Symmetrie bewundernswert, und sicher wird eine spätere Zeit dieses Werk großen, reifen Künstlertums unter das Wertvollste zählen, was Hauptmann hervorgebracht hat.

Die jüngsten Werke Hauptmanns haben viele seiner Bewunderer enttäuscht, wohl gar zur zornigen Abkehr von dem Dichter bewogen. Wer sie unbefangen betrachtet, wird dazu nicht gezwungen. „Und Pippa tanzt" (1906), das Glashüttenmärchen, ist eine jener seltenen Dichtungen, die jedem, der sich ihnen hingibt, eine Fülle reiner, künstlerischer Schönheit schenken, gleichgültig ob er, dem äußeren Geschehen nur mit den Sinnen folgend, sich an den eigenartig reizvollen Bildern genügen läßt, oder ob er als Prophet des Dichters Träume zu deuten sucht. Nur der nüchterne Alltagsverstand darf nicht an dieses zarte Gewebe rühren; er zerreißt die dünnen schillernden Spinnenfäden und behält nichts in der Hand als ein kaltes Grau. Wie hier das Naturbereich der schlesischen Berge meisterhaft geschildert ist, so spüren wir körperlich den kräftigen Hauch des Meeres in dem Trauerspiel „Gabriel Schillings Flucht" (1907). Der Dichter hat dieses erschütternde Bild des von zwei Frauen in den Tod getriebenen Mannes, in das offenbar vieles aus seinem eigensten Innenleben hineingezeichnet ist, erst nach langem Zögern 1912 der Öffentlichkeit preisgegeben. „Die Jungfern vom Bischofsberg" (1907) wollten nicht mehr bedeuten als einen Scherz, der ohne übermäßige Vorsicht in der Wahl seiner Mittel behagliche und harmlose Heiterkeit zu schaffen sucht, — ein Vorhaben, das sich gelegentlich so mancher, auch unter den Größten, gestattet hat (Shakespeares „Lustige Weiber von Windsor", Goethes „Bürgergeneral", Schillers dramatischer Geburtstagsscherz für Körner). „Kaiser Karls Geisel" (1908), das aus einer italienischen Novelle herausgesponnene Legendenspiel, überträgt das Thema von Grillparzers „Jüdin von Toledo" (siehe oben S. 22 f.) in eine noch weiter zurückliegende Zeit. Nicht ein junger, unerfahrener König, sondern der weise und greise Kaiser Karl wird von der Naturgewalt weiblichen Reizes, verkörpert in einem sinnlichen jungen Geschöpf, in Bann geschlagen, bis der Tod der verführerischen Dirne den Zauber löst. Mag das Bild Gersuinds, des liebestollen Sachsenmädchens, auch Züge tragen, die wir in dieser sagenhaften Zeit als unglaubhaft empfinden (mit Unrecht, denn es handelt sich, wie bei Ottegebe im „Armen Heinrich", um immer wiederkehrende Entwicklungsvorgänge der weiblichen Psyche), so genügt schon die mit tiefer Menschenkenntnis geschilderte Verirrung des Kaisers, der Dichtung ungewöhnlichen Wert zu verleihen, der freilich nicht auf der Oberfläche der allzu gleichgültig behandelten Vorgänge ohne weiteres zutage tritt.

Ein anderes Problem aus dem dunklen Gebiet der seelischen Störungen, die von der Sphäre des Geschlechtslebens ausgehen,

behandelt Hauptmanns Drama „Griselda" (1909). Er sucht nach der Ursache, die den gräflichen Eheherrn in der oft behandelten Griseldissage zur grausamen Härte gegen die duldende niedrig geborene Gattin treibt, und findet sie, an der Hand der Wegnahme der Kinder, in der Eifersucht auf diese, die ihm den Alleinbesitz des Herzens der Geliebten zu rauben drohen. Das schwer Begreifliche ist, soweit es überhaupt möglich erscheint, motiviert, und es fehlt nicht an kräftigem äußeren Geschehen, an folgerichtiger Entwicklung des Innenlebens der Gestalten. Manches könnte sorgsamer im Ausdruck gefeilt, enger zusammengeschlossen sein — im ganzen weist doch nichts auf gesunkenes Können, auf dem Erfolg nachhastende gewaltsame Überspannung der Kraft hin. Auch die „Ratten" (1910) bewähren in dem einfach schönen tragischen Grundmotiv — der Frau, die aus Sehnsucht nach dem ihr versagten Ersatz für ein verlorenes Kind zur Verbrecherin wird — die sichere und gefühlstiefe Art des Dichters; schade, daß eine possenhafte Nebenhandlung die reine Wirkung zerstört. Mit den Jahren fühlt sich Hauptmann, wie viele der tiefsten Dichternaturen, immer mehr zu den Untergründen des Gefühlslebens, zu den eigenartigen Verschlingungen unerklärlicher seelischer Vorgänge hingezogen, und in diese Abgründe folgt die Menge der bequemen Genuß suchenden Theatergäste dem Dichter ungern. Dadurch vor allem erklärt sich der Mißerfolg der letzten Dramen Hauptmanns. Aber auf ihm ruht vorläufig noch immer die beste Hoffnung für die Zukunft unsres Dramas. Er ist nicht der große Dichter, der mit schöpferischer Phantasie der wirklichen Welt ihr Abbild in einer neuen, von ihm selbst geschaffenen, gegenüberstellt, aber er zählt zu den Vorläufern, die das Werkzeug bereiten, mit dem der Genius später das Herrlichste vollbringen kann. Daß er uns bald erscheine, ist der Wunsch aller, denen es um unser Drama ernst ist und die in ihm nicht einen Gegenstand leichter Unterhaltung, sondern das wirksamste Mittel zu künstlerischer Erhebung für das ganze Volk erblicken.

Das Ergebnis des Jahrhunderts.

Die Frage, welche Bedeutung dem neunzehnten Jahrhundert in der Geschichte des deutschen Dramas zukomme, ist nicht leicht zu beantworten, weil eine Anzahl verschiedenartiger Faktoren dabei in Rechnung zu ziehen sind.

Am meisten wird für das Urteil die Entwicklung der höchsten Gattung, der Tragödie, ins Gewicht fallen. Ihre vorherrschenden Kunstformen blieben während unseres Zeitraums im wesentlichen unverändert. Die Versuche, dem klassischen Schönheitsideal neue, romantische, realistische und naturalistische Gestaltungsarten gegenüberzusetzen, haben zu keinem allgemein anerkannten Ergebnisse geführt, und die Einschätzung ihres Wertes ist von theoretischen Voraussetzungen, vom Parteistandpunkt bedingt. Für die wichtigste Funktion, die dem Drama im Gesamtkreis der Künste zufällt: durch sichtbare Vorführung innerer und äußerer Vorgänge auf die breitesten Schichten des Volkes eine unmittelbare tiefe ästhetische Wirkung auszuüben, kommen heute noch neben den großen Werken der klassischen Zeit nur Kleist und Grillparzer in Betracht, während sich für Hebbel erst ein größerer Kreis von verständnisvollen Anhängern bildet. Hauptmanns Dramen sind noch zu jung, als daß sich erkennen ließe, welche endgültige Bedeutung den großen Erfolgen einzelner von ihnen beizumessen ist, und noch weniger läßt sich irgendein anderes Werk der Gegenwart als dauernder Zuwachs zu dem Bestande der Vergangenheit bezeichnen. So hat das höhere Drama weder gesicherte formale Fortschritte noch eine der Zahl nach bedeutende Vermehrung an Besitzstücken zu verzeichnen.

Im Gegensatz dazu brachte dem Musikdrama das neunzehnte Jahrhundert, über Mozart hinausschreitend, ein Werk von hoher Bedeutung, Beethovens „Fidelio", und einen neuen Stil, den romantischen. Er wurde von zwei großen Meistern, Weber und Wagner, zu einem Gipfel der Ausbildung geführt, der, wie es scheint, nicht zu übersteigen ist. Nach langem Kampfe ist jetzt die Überzeugung allgemein anerkannt, daß Wagners Tondichtungen die höchste Leistung des Jahrhunderts auf dem Gesamtgebiet des Dramas bedeuten.

Die mittleren Gattungen, Schauspiel und Lustspiel, deren Wert und Wirkung wesentlich durch Stoffe und Technik bedingt

wird, haben sich über die durch Iffland und Kotzebue erreichte Stufe in zwei Absätzen erhoben. Zuerst, als das „Junge Deutschland" und seine Nachfolger sich von dem französischen Intrigenstück die gewandtere Führung der Handlung und des Dialogs aneigneten, das zweite Mal durch den Einfluß Ibsens und des Naturalismus, indem der Stoffkreis durch sittliche und soziale Probleme der Gegenwart erweitert, die Charakterzeichnung vertieft und erhöhte Illusion mit Hilfe einer der Wirklichkeit angenäherten analytischen Technik bewirkt wurde. Die mittleren Gattungen sind ihrem Wesen und ihren Gegenständen nach so sehr von den Zeitumständen bedingt, daß sie nur selten Werke von langer Lebensdauer hervorbringen, und deshalb darf das Erreichte hier nicht nach der Zahl der bleibenden Erscheinungen bemessen werden. Die Steigerung des Durchschnittskönnens ist aber unverkennbar, wenn wir die Arbeiten der besten Schauspiel- und Lustspieldichter der Gegenwart mit denen ihrer Vorläufer vergleichen.

Dagegen bietet der Schwank, die Posse und das Volksstück das Bild stetigen Verfalls, der durch einzelne besser gesinnte oder höher begabte Dichter nicht aufgehalten wurde. Die künstlerischen Forderungen, die aus der dramatischen Form und dem Wesen des ästhetischen Genusses herfließen, sind als unnützer Ballast über Bord geworfen worden, und oberflächlichste Unterhaltung durch gehaltlose Komik, weichliche Sentimentalität oder auch durch unsittliche Mittel ist das einzige Ziel.

Um den gesamten Zuwachs an neuen Werken festzustellen, den das neunzehnte Jahrhundert dem deutschen Theater gebracht hat, besitzen wir jetzt ein zuverlässiges Hilfsmittel in dem „Deutschen Bühnenspielplan", der in den Spieljahren vom 1. September 1899 bis zum 31. August 1908 auf Grund offizieller Mitteilungen die Aufführungen aller irgendwie ansehnlichen deutschen Theater verzeichnet.[1])

Indem die nach 1880 erschienenen Stücke unberücksichtigt bleiben, da noch nicht gesagt werden kann, welche von ihnen sich auf die Dauer halten werden, sind im folgenden die von 1800 bis 1880 entstandenen Dramen zusammengestellt, sofern sie in jedem der neun letzten

1) Von der Kritik ist diese Art der Feststellung des tatsächlichen Gewinns, den die dramatische Produktion des 19. Jahrhunderts der Bühne gebracht hat, mehrfach bemängelt worden. Gewiß läßt sich manches dagegen einwenden. Aber um die Frage für die Geschichte des uns so naheliegenden Zeitraums zu beantworten, gibt es kein Mittel von gleicher relativer Zuverlässigkeit.

Spieljahre auf allen deutschen Bühnen zusammen in der Regel mindestens zehn Aufführungen erlebten. Ist die Zahl unter zehn geblieben, so handelt es sich um vereinzelte Experimente oder um durch irgendeinen lokalen Anlaß angeregte Ausgrabungen, und man darf von einem wirklichen Fortleben wohl kaum sprechen. Die in Klammern gestellten Zahlen bezeichnen die Durchschnittsziffern der letzten neun Jahre.

Unter diesen Voraussetzungen erweisen sich zunächst von den Dramen der Dichter, deren Hauptschaffen dem Zeitraum bis 1830 angehört, die folgenden als heute auf der Bühne lebendig:

Schiller, Maria Stuart (181); Jungfrau von Orleans (119); Die Braut von Messina (65); Wilhelm Tell (244); Demetrius (25).

Goethe, Faust, zweiter Teil (24).

H. v. Kleist, Der zerbrochene Krug (52); Das Käthchen von Heilbronn (65); Prinz Friedrich von Homburg (47).

Grillparzer, Die Ahnfrau (43); Sappho (45); Medea (40); Des Meeres und der Liebe Wellen (47); Der Traum ein Leben (28); Weh dem, der lügt (28); Die Jüdin von Toledo (36).

P. A. Wolff, Preziosa, Musik von Weber (55).

Von den Dichtern des „Jungen Deutschlands" und ihren Nachfolgern werden noch gegeben:

Laube, Graf Essex (26); Die Karlsschüler (34).

Gutzkow, Uriel Acosta (46); Zopf und Schwert (23).

Freytag, Die Journalisten (120).

Brachvogel, Narciß (30).

Beliebt sind noch immer ein paar ältere historische Stücke ohne großen Kunstwert, aber mit geschickter Technik und dankbaren Rollen:

Redwitz, Philippine Welser (19).

Hersch, Die Anne-Liese (48).

Durch seine regelmäßige Aufführung am Allerseelentag in katholischen Gegenden behauptet sich:

Raupach, Der Müller und sein Kind (21).

Im übrigen ist dieser fruchtbare Dramatiker und sein gefeierter Zeitgenosse Halm ganz verschwunden. Auch von Raimund ist, ebenso wie von den einstmals so viel gegebenen Possen seines Nachfolgers, nur ein Werk übrig geblieben:

Raimund, Der Verschwender (72).

Nestroy, Lumpacivagabundus (93).

Von den älteren norddeutschen Possen lebt nur noch:

Räder, Robert und Bertram (119);
ebenso das kleine Genrebild von Schneider: „Der Kurmärker und die Pikarde“ (20).

Unverminderte Anziehungskraft für das Publikum der kleineren Theater besitzen die dramatisierten Romane mit spannenden Verwicklungen und theatralisch wirksamen Gestalten. Das beweisen durch ihre stehenden Ziffern die Stücke der Frau

Birch-Pfeiffer, Dorf und Stadt (55); Die Grille (48); Die Waise aus Lowood (49).

Aber mit dem kleinbürgerlichen älteren Lustspiel geht es zu Ende; denn nur sein Hauptvertreter hat mit einem Stück die Grenze von zehn Aufführungen in jedem der letzten Jahre erreicht:

Benedix, Die zärtlichen Verwandten (61).

Besser hält sich vorläufig noch derjenige, den man als seinen nächsten Verwandten bezeichnen darf:

L'Arronge, Mein Leopold (85); Hasemanns Töchter (93); Doktor Klaus (163).

Der leichtesten Unterhaltung dienen mit andauerndem Erfolge die Stücke, die Moser teils allein, teils in Gemeinschaft mit anderen geschrieben hat:

Gustav von Moser, Das Stiftungsfest (36); Ultimo (20); Der Veilchenfresser (96); Der Bibliothekar (59).

Moser und L'Arronge, Der Registrator auf Reisen (36).

Moser und F. von Schönthan, Krieg im Frieden (94).

Fragen wir nun, was von denjenigen Dichtern sich erhalten hat, die als Vertreter des Realismus, abseits von der ausgetretenen Heerstraße der alten Kunst und der Routine, neue Wege suchten, so ist das Ergebnis in bezug auf Hebbel, den größten deutschen Dramatiker des Jahrhunderts, wahrhaft beschämend. Denn er kann in unserer Liste, wenigstens wenn die letzten neun Jahre insgesamt berücksichtigt werden, nur mit einem einzigen Werke erscheinen:

Hebbel, Maria Magdalene (44),

während die „Nibelungen“, die an Zahl der Aufführungen diesem Trauerspiel am nächsten kommen, eigentlich nicht genannt werden dürften, da sie in den letzten Jahren die von uns angenommene Grenze nicht immer erreicht haben:

Hebbel, Die Nibelungen 1. und 2. Teil (28), 3. Teil (16).

So wenig findet das gewaltige Schaffen Hebbels heute auf der Bühne eine Stätte! Zum Glücke mehren sich die Anzeichen dafür,

daß die Theater und ihr Publikum beginnen, ihm höheres Verständnis entgegenzubringen. Im Spieljahr 1907/08 betrugen die Aufführungsziffern für „Judith" 56, „Genoveva" 5, „Diamant" 8, „Maria Magdalene" 70, „Julia" 4, „Trauerspiel in Sizilien" 4, „Herodes und Mariamne" 52, „Michelangelo" 2, „Agnes Bernauer" 14, „Gyges und sein Ring" 62, „Nibelungen" 1. und 2. Teil 93, 3. Teil 39. Es kann nicht fehlen, daß damit für seine Werke eine Zeit häufigerer Darstellung kommen wird.

Auch Otto Ludwig hat mit dem einzigen Werke, das hier in Betracht kommt (denn die Durchschnittszahl der „Makkabäer" beträgt nur 4), keinen vollen Anspruch, genannt zu werden:

Ludwig, Der Erbförster (27),

doch ist für dieses erschütternde Drama wenigstens ein dauerndes Interesse vorhanden, da die Zahlen nicht einem lokalen Erfolge zu verdanken sind, sondern sich auf verhältnismäßig viele Bühnen verteilen.

Eine auffallende Bestätigung des früher über Anzengruber Gesagten ergibt die Tatsache, daß die Beliebtheit seiner vier Werke, die noch häufig gegeben werden, im umgekehrten Verhältnis zu ihrem künstlerischen Werte steht:

Anzengruber, Der Pfarrer von Kirchfeld (113); Der Meineidbauer (52); Der G'wissenswurm (40); Das vierte Gebot (40).

Auf dem Gebiete der Oper sind folgende ältere Werke unter denselben Voraussetzungen wie beim gesprochenen Drama zu nennen:

Beethoven, Fidelio (172).

Weber, Der Freischütz (259); Oberon (62).

Marschner, Hans Heiling (39).

Kreutzer, Das Nachtlager in Granada (72).

Lortzing, Zar und Zimmermann (189); Der Wildschütz (87); Der Waffenschmied (165); Undine (190).

Flotow, Alessandro Stradella (57); Martha (191).

Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor (151).

Später haben unter dem überwältigenden Einfluß Wagners nur noch zwei deutsche Opern im alten Stil einen dauernden Erfolg errungen:

Brüll, Das goldene Kreuz (32).

Goldmark, Die Königin von Saba (27).

Im übrigen gehörte der Sieg den großen Tondichtungen des „Meisters", deren Aufführungsziffern um so schwerer ins Gewicht

fallen, weil die Schwierigkeiten der meisten von ihnen für die kleineren Bühnen unübersteigbar sind:

Wagner, Rienzi (34); Der fliegende Holländer (222); Tannhäuser (301); Lohengrin (319); Tristan und Isolde (77); Die Meistersinger von Nürnberg (174); Das Rheingold (81); Die Walküre (160); Siegfried (111); Götterdämmerung (90).

Abgesehen von einigen Operetten, deren Anführung wir uns ersparen dürfen, sind hiermit sämtliche dramatische Werke aus den Jahren 1800—1880 genannt, die unser Theater heute als seinen Besitz betrachten darf. Die Zahl erscheint im Verhältnis zu dem dramatischen Gut, das frühere Jahrhunderte ihren Erben hinterließen, groß; aber es ist zu berücksichtigen, daß unser Zeitraum in bezug auf die herrschende Kunstrichtung ohne starke Verschiebungen verlief. Sobald diese sich durchsetzen, wird ohne Zweifel fast alles, was der untergehenden Kunstart angehört, in Vergessenheit sinken. Die Erfahrung früherer Zeiten lehrt, daß nur die wenigen Werke von überragendem absoluten Wert oder hohem Gehalt an allgemein menschlicher Bedeutung dem Wechsel der Zeiten trotzen. So darf man schon jetzt auch den meisten der genannten Dramen den sicheren Tod prophezeien. In erster Linie wird dieses Schicksal den älteren bürgerlichen Schauspielen und Lustspielen beschieden sein, die in Psychologie und Technik auf einer niedrigen Stufe stehen.

Würde das Gesamtergebnis des Jahrhunderts auf unserem Gebiete nur durch Umfang und Wert des Zuwachses an neuen Werken bestimmt, so könnten wir hier abbrechen. Aber auch die beiden anderen Faktoren in der Geschichte des Dramas verlangen Berücksichtigung: die Schauspielkunst und das Publikum.

Am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts besaß das deutsche Schauspiel kaum einen einzigen würdigen Tempel. In ärmlichen, unbequemen, spärlich beleuchteten Räumen versammelten sich die Zuschauer, die Bühne bot der Illusion nur durch schlecht gemalte Kulissen und Prospekte eine geringe Unterstützung, an historische Treue in der Ausstattung und den Gewändern wurde selten gedacht. Das Personal war klein an Zahl, die Darsteller mußten die verschiedensten Rollen übernehmen und hatten allenthalben auch in der deutschen Oper mitzuwirken, die nur hier und da über einige geschulte Sänger verfügte. Die wenigen stehenden Theater mußten sich selbst erhalten; nur einzelne Höfe spendeten einen kleinen Zuschuß. Doch waren die Kosten infolge der Einfachheit des äußeren Apparates und der geringen Entlohnung der Schauspieler nicht sehr

hoch. Diese waren froh, wenn sie ein sicheres Unterkommen und eine bescheidene Existenz fanden.

Heute besitzen alle großen und mittleren Städte Deutschlands würdige, oft prachtvolle Schauspielhäuser. Die Bühnen verfügen über eine komplizierte Maschinerie, über künstlerisch gemalte Dekorationen von täuschender Wahrheit, über eine sehr große Anzahl von Ausstattungsgegenständen und kostbaren, historisch treuen Kleidungen. So groß dieser Fortschritt auch erscheint, so bringt er doch den Nachteil in seinem Gefolge, daß die schnellen Verwandlungen innerhalb des Aktes durch den großen Apparat, der jedesmal in Bewegung gesetzt wird, unmöglich sind, was namentlich bei den älteren Stücken die Stimmung unterbricht, die Akte in eine Reihe gesonderter Abschnitte zerreißt und so das Gefühl für den architektonischen Aufbau des Dramas zerstört. Die neuesten Dramatiker haben sich den gegebenen Verhältnissen dadurch anzupassen gesucht, daß sie die Verwandlung innerhalb des Aktes vermeiden und womöglich die ganze Handlung in demselben Raume vor sich gehen lassen, ein Verfahren, das durch die moderne Technik, welche nur das letzte Stadium auf die Bühne bringt, begünstigt wird.

Die Vergrößerung des Bühnenraumes, die mit Rücksicht auf die Oper vorgenommen wurde, beeinträchtigt das intime Zusammenspiel, während die weiten Zuschauersäle der neueren Theater den Schauspielern den Kontakt mit dem Publikum rauben und sie zwingen, in Sprache und Bewegung das natürliche Maß zu überschreiten, damit Wort und Geste auf allen Plätzen erfaßt werden. Eine Abhilfe dieses argen Übelstandes ist wenigstens für die großen Städte, die für das Schauspiel besondere, kleinere Häuser erbauen können, um so mehr zu erhoffen, da die Hauptrichtung der Schauspielkunst jetzt auf gesteigerte Verfeinerung des seelischen Ausdrucks und auf suggestive Wirkungen hinstrebt.

Da die Leistungen der Schauspieler nur in den von ihnen bewirkten subjektiven Eindrücken fortleben, so ist ein Vergleich des früheren und des heutigen Könnens im allgemeinen ausgeschlossen. Selbst den Aussagen desselben Zeugen ist auf diesem Gebiete nicht zu trauen, da die ersten Eindrücke die stärksten sind und die Jugend weit leichter zur Begeisterung entzündet wird als das bedächtige Alter. Objektiv läßt sich nur anführen, daß die jetzigen Darsteller in der Regel über eine höhere geistige Bildung verfügen als ihre Vorgänger und daß die Spezialisierung der Rollenfächer die Fähigkeit, bestimmte Gebiete vollkommen zu beherrschen, befördern muß.

Es wäre daraus zu schließen, daß die Leistungsfähigkeit im allgemeinen gestiegen sein müßte; aber die starke Vermehrung der Theater und das zahlreichere Personal, dessen sie sich bedienen, hat es bewirkt, daß mit den wirklich talentvollen und genügend ausgebildeten Darstellern der Bedarf nicht entfernt gedeckt werden kann, und so ist die Klage allgemein und berechtigt, daß kaum noch eine Bühne imstande ist, eine völlig genügende Besetzung eines großen Dramas zu bieten.

Entschiedene Fortschritte bedeuten demgegenüber die Zurückdrängung der hohlen Rhetorik und des Virtuosentums, die sorgfältigere Pflege des Zusammenspiels und das Streben nach intimer Wirkung durch feine Seelenmalerei und stimmungsvolle, historisch getreue und der Wirklichkeit entsprechende Bühnenbilder. Dem Regisseur wird jetzt die ihm zukommende und nötige Gewalt zugestanden, um das Zusammenwirken der mannigfaltigen Kräfte vor und hinter den Kulissen durch seinen Willen zu regeln und so dem Kunstwerk zu einer einheitlichen, den Absichten des Dichters entsprechenden Verkörperung zu verhelfen.

Der kostspielige äußere Apparat, die Steigerung der Anzahl des Personals und seiner Entlohnung, die infolge des Wettbewerbes um jeden einigermaßen brauchbaren Schauspieler ins ungemessene geht, haben die Ausgaben der Theater gewaltig erhöht. Dadurch ist die Rücksicht auf die Einnahmen noch weit zwingender als früher geworden, auch für die Theater der Höfe; denn trotz der ihnen gewährten Subventionen sind sie doch auch mehr als je auf die Eintrittsgelder angewiesen, weil der Zuschuß stets nur einen Bruchteil der Kosten deckt.

So wird allen Theatern der Charakter des Erwerbsinstituts schärfer als je zuvor aufgedrückt, und an wenigen Stellen gelingt es, mit verständnisvollem Ausgleich der materiellen und der idealen Interessen das Kunstwidrige völlig fernzuhalten und den herabziehenden Neigungen der großen Masse zu widerstehen.

Nur die Bühnen, die in diesem vornehmen Sinne geleitet werden, sind ohne Einschränkung als Kunststätten und wertvolle Faktoren des nationalen Geisteslebens anzuerkennen. Nur sie vermögen es, auf ihr Publikum einen ungestörten starken, veredelnden Einfluß auszuüben. Doch ist auch bei der Nachgiebigkeit gegen das Unterhaltungsbedürfnis, die von der großen Mehrzahl der Theater geübt wird, eine höhere Tendenz nicht ausgeschlossen, und neben faden Schwänken und lasziven Operetten sehen wir vielfach an derselben

Stätte ein erfolgreiches Bestreben, wertvolle Werke in würdiger Form zu bieten: ein Kompromiß, das durch die doppelte Mission der Bühne der Neuzeit bedingt ist.

Die Forderung, die leichte Ware, Schwank, Posse und Operette, völlig zu verbannen, kann fast nirgends erfüllt werden. Ein allzu großer Teil des Publikums verlangt am meisten nach dieser Kost, und nur das eine ist anzustreben, daß das Verhältnis der künstlerisch wertvollen Darbietungen zu den wertlosen so günstig gestaltet werde, als es irgend möglich ist. Die Klage, daß das Publikum der Gegenwart an dem Guten weniger Gefallen finde, als das der Vergangenheit, wird durch eine unparteiische Prüfung der Tatsachen widerlegt. Zu keiner Zeit haben die Werke der Klassiker und der ernsten Dramatiker der neueren und neuesten Zeit so eifrige Pflege gefunden wie jetzt. Unter Goethes Leitung wurden auf dem Weimarer Hoftheater den Dramen Shakespeares, die man wohl als zuverlässigen Maßstab betrachten darf, jährlich im Durchschnitt zwei bis drei Abende gewidmet, eine Zahl, die jetzt häufig verzehnfacht erscheint. Daß ein dressierter Hund oder ein Affendarsteller in eigens für sie geschriebenen Stücken eine der ersten Bühnen Deutschlands beträten, wie es noch vor siebzig Jahren geschah, erscheint ausgeschlossen.

In dieser Beziehung hat sich der Geschmack des Publikums sicherlich gehoben, und wenn jetzt die sinnlose Komik und die Spekulation auf die Lüsternheit widerwärtiger und raffinierter als früher auftreten, so muß doch wenigstens zugegeben werden, daß, abgesehen von einzelnen Großstadtbühnen, in dieser Hinsicht in dem letzten Zeitraum kein weiteres Sinken zu bemerken ist, während andrerseits das Interesse an den edleren Gattungen zu steigen scheint. Gerade in diesem wichtigen Punkte kann freilich das Urteil, wenn es sich auch auf Beobachtungen an einer Reihe von Orten stützt, keine allgemeine Gültigkeit beanspruchen; denn die lokalen Verhältnisse sind zu verschieden. Die ringenden Gegensätze von erstarrter enger Kunst- und Weltanschauung, krassem Materialismus und neu erwachtem Streben nach Schönheit, Verinnerlichung und Vertiefung hüllen die Gegenwart, ihren Kampfplatz, in undurchsichtige Staubwolken, zumal auf dem Gebiete derjenigen Kunst, die mehr als irgendeine andere für Schaffende und Genießende zeitlich bedingt ist. Aber der Streit selbst, das eifrige Parteinehmen ist doch ein Zeichen dafür, daß das lebendige Interesse im Steigen begriffen ist, und damit wird die erste Vorbedingung verständnisvollen Ge-

nießens und der Abwendung vom leeren Sinnengenuß in höherem Maße erfüllt.

Der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet. Es steht ihm nur zu, die Zeichen der Vergangenheit auszulegen, und zumal in der Kunstgeschichte ist jedes Prophezeien in die Zukunft hinein ausgeschlossen. Nur so viel läßt sich sagen, daß das neunzehnte Jahrhundert nach langer Vernachlässigung wieder begonnen hat, den Boden für eine Kunst großen Stils zu bereiten, und daß so sein letztes Mühen für das Drama nicht unwirksam gewesen ist. Ob es fruchtbar sein wird, ob aus den umgepflügten Schollen eine neue Saat aufsprießt, das steht bei denen, die dieses Erdreich ferner anbauen und mit der schaffenden Sonnenwärme des Genius ihm neue Ernten abgewinnen werden.

Register.

1. Personen.

Adamus, Fr. (geb. 1867) 127.
Adler, F. (geb. 1857) 115.
Angely, L. (1787—1835) 26.
D'Annunzio, G. (geb. 1864) 127.
Antoine, A. (geb. 1858) 105.
Anzengruber, L. (1839—1889) 39. 76—85. 105. 107. 113. 127. 150.
Apel, J. A. (1771—1816) 30.
Aristophanes (um 450—385 v. Chr.) 8. 81.
Aristoteles (384—322 v. Chr.) 1.
Arnim, L. A. v. (1781—1831) 8. 9.
Arnold, D. (1780—1829) 26.
Aschylos (525—456 v. Chr.) 11.
Auber, D. N. E. (1782—1871) 29. 87.
Auerbach, B. (1812—1882) 25. 79.

Bahr, H. (geb. 1863) 128.
Balzac, H. de (1799—1850) 99.
Bärmann, J. N. (1785—1850) 26.
Baudissin, Wolf Graf von (1789 bis 1878) 6.
Bauernfeld, E. v. (1802—1890) 35.
Beer, M. (1800—1833) 17.
Beethoven, L. van (1770—1827) 29. 146. 150.
Bellini, V. (1801—1835) 87.
Benedix, R. (1811—1873) 37. 124. 149.
Birch-Pfeiffer, Charl. (1800 bis 1868) 25. 149.
Björnson, B. (1832—1910) 86. 102. 103. 105.
Bleibtreu, K. (geb. 1859) 134.
Blum, K. (1786—1844) 25.
Blumenthal, O. (geb. 1852) 117. 118.
Bodenstedt, F. v. (1819—1892) 43.
Bölsche, W. (geb. 1861) 134.
Börne, L. (1786—1837) 26.
Brachvogel, A. E. (1824—1878) 35. 148.
Brentano, Cl. (1778—1842) 7.
Bronte, Charl. 25.
Brüll, J. (geb. 1846) 150.
Buchholz, W. (geb. 1836) 71.
Büchner, G. (1813—1837) 28. 107.
Bulwer, E. (1803—1873) 87.

Calderon, P. (1600—1681) 6. 7. 57. 115.
Cherubini, M. L. (1760—1842) 29.
Cornelius, P. (1824—1874) 31.

Dahn, F. (1834—1912) 43.
David, J. H. (1812—1839) 26.
Dehmel, R. (geb. 1863) 127.
Dohm, Hedwig (geb. 1833) 76.
Dörmann, F. (geb. 1870) 126.
Dreyer, M. (geb. 1862) 128.
Dulk, A. (1819—1884) 28. 107.
Dumas, A., der Ältere (1802 bis 1870) 33.
Dumas, A., der Jüngere (1824 bis 1895) 73.

Echegaray, J. (geb. 1832) 86.
Eichendorff, J. Freih. von (1788 bis 1857) 8. 130.
Elimar, Herzog von Oldenburg 75. 76.
Engel, G. (geb. 1866) 115.
Enghaus, Christine (1817 bis 1912) 57.
Ernst, O. (geb. 1862) 116. 128.

Faber, H. (geb. 1860) 115.
Feuerbach, A. (1798—1851) 90.
Feuerbach, L. (1804—1872) 90.
Fitger, A. (1840—1909) 73. 86. 105.
Flaubert, G. (1821—1880) 99.
Flotow, F. v. (1812—1883) 150.
Fouqué, F. de la Motte- (1777 bis 1843) 8. 61.
Freytag, G. (1816—1895) 35. 36. 148.
Fulda, L. (geb. 1862) 76. 115.

Geibel, E. (1815—1884) 42. 62. 76.
Gemmingen, O. H. Freih. von (1755—1836) 2.
Genſichen, O. F. (geb. 1847) 75.
Georg II., Herzog von Meiningen (geb. 1826) 85. 86.
Geßner, S. (1730—1788) 11.
Gluck, C. W. Ritter von (1714 bis 1787) 29. 94.
Goldmark, K. (geb. 1832) 150.
Goncourt, E. de (1822—1898) 105.
Goncourt, J. de (1830—1870) 105.
Goethe (1749—1832) 1—6. 8. 9. 13. 17. 19. 23. 25. 26. 32. 34. 44. 47. 52. 57. 72. 97. 121. 124. 138. 143. 144. 148. 154.
Gottfried von Straßburg 92. 93.
Gottſchall, R. von (1823—1909) 42.
Grabbe, C. D. (1801—1836) 27. 28.
Delle Grazie, M. E. (geb. 1864) 127.
Greif, M. (1839—1911) 43.
Griepenkerl, R. (1810—1868) 28.
Grillparzer, F. (1791—1872) 5. 10. 17—23. 40. 59. 107. 121. 143. 144. 146. 148.
Gryphius, A. (1616—1664) 9.
Gutzkow, K. (1811—1878) 33. 34. 48. 148.

Häckel, E. (geb. 1834) 134.
Halbe, M. (geb. 1865) 124. 125.
Halm, F. (1806—1871) 40. 41. 148.
Hamerling, R. (1830—1889) 43.
Hardt, E. (geb. 1876) 76.
Hart, H. (1855—1906) 134.
Hart, J. (geb. 1859) 134.
Hartleben, O. E. (1864—1905) 106. 125.
Hauptmann, G. (geb. 1862) 39. 76. 105. 106. 124. 127. 133 bis 145. 146.
Hauptmann, K. (geb. 1858) 127. 134.
Hebbel, F. (1813—1863) 44—66. 70. 76. 89. 91. 101. 107. 138. 146. 149.
Hegel, G. W. F. (1770—1831) 8.
Heine, H. (1797—1856) 10. 33. 88.
Herſch, H. (1821—1870) 148.
Heyſe, P. (geb. 1830) 43. 76.
Hirſchfeld, G. (geb. 1873) 124.
Hoffmann, E. Th. A. (1776—1822) 45. 71. 87. 88.
Hofmannsthal, H. von (geb. 1874) 132. 133.
Holbein, F. von (1779—1855) 17.
Holz, A. (geb. 1863) 105. 117. 135.
Hugo, V. (1802—1885) 25. 33.

Jacobi, W. (geb. 1855) 118.
Ibſen, H. (1828—1906) 54. 60. 66. 86. 100—102. 103. 105. 136. 137. 147.
Jerſchke, O. (geb. 1861) 117.
Iffland, A. W. (1759—1814) 2. 3. 5. 7. 36. 67. 147.
Immermann, K. L. (1796—1840) 9. 26.
Jordan, W. (1819—1904) 43.

Kadelburg, G. (geb. 1851) 117.
Kainz, J. (1858—1911) 121.
Kaiſer, F. (1814—1874) 39.
Kaliſch, D. (1820—1872) 38.
Keller, G. (1819—1890) 82. 90.
Kielland, A. (1849—1906) 105.
Kind, F. (1768—1843) 30.
Kleiſt, H. von (1777—1811) 5. 11—15. 17. 70. 75. 138. 146. 148.
Klingemann, A. (1777—1831) 17.
Klinger, F. M. (1752—1831) 1.
Koppel-Ellfeld, F. (geb. 1840) 118.
Körner, C. G. (1756—1831) 63.
Körner, Th. (1791—1813) 16.
Kotzebue, A. von (1761—1819) 3 bis 5. 7. 10. 16. 23. 25. 36. 111. 118. 147.
Kreutzer, K. (1780—1849) 150.

Langmann, Ph. (geb. 1862) 126.
L'Arronge, A. (1838—1908) 38. 149.
Laube, H. (1806—1884) 33. 87. 148.

Lauff, J. (geb. 1855) 96.
Laufs, E. 118.
Lenfing, E. (1804—1853) 46. 47.
Lenz, J. M. R. (1751—1792) 1.
Leffing, G. E. (1729—1781) 1. 2. 44.
Lewinsky, J. (1835—1907) 71.
Lindau, P. (geb. 1839) 74—76.
Lindner, A. (1831—1888) 72. 86.
Lingg, H. von (1820—1905) 43.
Liszt, F. (1811—1886) 89.
Lortzing, A. (1803—1851) 29. 150.
Lubliner, H. (1846—1911) 75.
Ludwig II., König von Bayern (1845—1886) 93.
Ludwig, O. (1813—1865) 56. 66 bis 72. 107. 138. 146. 150.
Luther, M. (1483—1546) 6.

Maeterlinck, M. (geb. 1862) 130 bis 132.
Makart, H. (1840—1884) 73.
Malß, K. (1792—1848) 26.
Marbach, O. (1810—1890) 75.
Marr, W. 75.
Marschner, H. (1796—1861) 30. 88. 150.
Méhul, E. N. (1763—1817) 29.
Meyer-Förster, W. (geb. 1862) 117.
Meyerbeer, J. (1791—1864) 31. 87.
Molière (1622—1673) 13. 78. 114. 115.
Mosen, J. (1803—1867) 41.
Mosenthal, S. H. von (1821 bis 1877) 41. 75.
Moser, G. von (1825—1903) 37. 75. 117. 149.
Mozart, W. (1756—1791) 2. 29. 146.
Müller, F. (1749—1825) 50.
Müller, Hugo (1831—1882) 38.
Müllner, A. (1774—1829) 10. 18. 28.
Münch-Bellinghausen, E. F. J. Freih. von (1806—1871) 40.
Murad Effendi (1836—1881) 75.

Najac, E. Graf von (1828—1889) 75.
Nestroy, J. (1802—1862) 25. 39. 148.
Nicolai, O. (1810—1849) 150.
Niebergall, E. E. (1815—1843) 39. 107.
Niemann, E. (geb. 1854) 116.
Nietzsche, F. (1844—1902) 119. 120.
Nissel, F. (1831—1893) 42. 76.
Novalis (1772—1801) 121. 130.

Offenbach, J. (1819—1880) 74.
Oehlenschläger, A. G. (1776 bis 1850) 8.
Otto, E. 71.
Otway, Th. (1651—1685) 133.

Philippi, F. (geb. 1851) 116.
Platen-Hallermünde, A. Graf von (1796—1835) 8. 9.
Plautus, T. Maccius (um 254 bis um 184 v. Chr.) 13.

Racine, J. de (1639—1699) 61.
Räder, G. (1810—1868) 149.
Raimund, F. (1790—1836) 24. 25. 148.
Raupach, E. B. S. (1784—1852) 9. 17. 61. 95. 148.
Redwitz, O. Freih. von (1823 bis 1891) 42. 148.
Ring, M. (1817—1901) 75.
Roquette, O. (1824—1896) 43. 75.
Rosen, J. (1833—1892) 37. 75.
Rosmer, E. (geb. 1866) 128.
Rossini, G. (1792—1868) 29.
Rostand, E. (geb. 1868) 115.
Ruederer, J. (geb. 1861) 126.

Sachs, H. (1494—1576) 92.
Sand, G. (1804—1876) 25.
Schack, A. Graf von (1815—1894) 43.
Schenk, E. von (1788—1841) 17.
Schiller (1759—1805) 2. 4—7. 9—13. 15—17. 19. 20. 25. 28. 31—33. 42. 44. 45. 48. 57. 63. 66. 69. 72. 85. 86. 89. 97. 106. 121. 124. 138. 144. 148.

Schlaf, J. (geb. 1862) 105. 126.
Schlegel, A. W. von (1767—1845) 6. 7. 83.
Schlegel, F. von (1772—1829) 7.
Schleſinger, S. (geb. 1832) 76.
Schneider, L. (1805—1878) 149.
Schnitzler, A. (geb. 1862) 129.
Schönherr, K. (geb. 1868) 76. 127.
Schönthan, F. von (geb. 1849) 37. 117. 149.
Schönthan, Paul von (geb. 1853) 117.
Schopenhauer, A. (1788—1860) 92.
Schoppe, A. 45.
Schreyvogel, J. (1768—1832) 26.
Schröder, F. L. (1744—1816) 2.
Schumann, R. (1810—1854) 31.
Schütz, W. von (1776—1847) 8.
Schweitzer, J. B. von (1833 bis 1875) 37.
Scribe, E. (1791—1861) 33—35. 42.
Shakeſpeare (1564—1616) 1. 2. 4. 6. 7. 11. 28. 42. 49. 66 bis 68. 71. 78. 85—87. 114. 121. 138. 144. 154.
Sigl, O. 75.
Skowronnek, R. (geb. 1862) 116.
Sonnleithner, J. (1766—1835) 29.
Sophokles 133.
Spielhagen, Fr. (1829—1911) 43. 75.
Spohr, L. (1784—1859) 29.
Stein, L. (geb. 1863) 118.
Strauß, Joh. (1825—1899) 74.
Strindberg, A. (1849—1912) 103. 106.
Sudermann, H. (geb. 1857) 107 bis 114. 126.

Thoma, L. (geb. 1867) 126.
Thomas, 118.
Tieck, Dorothea (1799—1841) 6.
Tieck, L. (1773—1853) 7. 8. 10. 11. 27. 88. 121. 130.
Tirſo de Molina (um 1585—1648) 115.
Tolſtoi, Graf Leo (1828—1910) 103. 105.
Töpfer, K. (1792—1871) 25.
Treitſchke, F. (1776—1842) 29.

Uechtritz, F. von (1800—1875) 17.
Uhland, L. (1787—1862) 16. 45.

Vega, Lope de (1562—1635) 22.
Viebig, Cl. (geb. 1860) 127.
Voß, R. (geb. 1851) 73.

Wagner, H. L. (1747—1779) 1.
Wagner, R. (1813—1883) 31. 32. 61. 85. 86—94. 106. 146. 151.
Walther, O. (geb. 1851) 118.
Weber, C. M. von (1786—1826) 29. 87. 88. 146. 150.
Wedekind, F. (geb. 1864) 125. 129.
Weigand, W. (geb. 1862) 124.
Weilen, J. von (1828—1889) 42.
Weißenthurn, Johanna von (1773 bis 1845) 25.
Werner, Z. (1768—1823) 9. 10. 130.
Weſendonk, M. 92.
Weyrauch, A. (geſt. 1883) 38.
Wichert, E. (1831—1902) 75. 114.
Wieland, C. M. (1733—1813) 6. 13.
Wieland, L. 12.
Wienbarg, L. (1802—1872) 32.
Wilbrandt, A. (1837—1904) 73. 76. 115.
Wildenbruch, E. von (1845 bis 1909) 76. 94—96. 107.
Wilhelm I., Deutſcher Kaiſer (1797 bis 1888) 73. 93.
Winterfeldt, A. von (1824—1889) 75.
Wolff, P. A. (1782—1828) 25. 148.
Wolfram von Eſchenbach 94.
Wolter, Charlotte (1834—1897) 42.
Wolzogen, E. Freih. von (geb. 1855) 125.

Zola, E. (1840—1902) 99. 100. 136.
Zſchokke, H. (1771—1848) 11.

2. Dramatische Werke.

Der Abenteurer u. die Sängerin 132.
Achill 128.
Achilleus 89.
Die Afrikanerin 31.
Agnes Bernauer (Hebbel) 58. 59.
Agnes Jordan 124.
Agnes von Meran 42.
Die Ahnfrau 10. 19. 148.
Aladdin oder die Wunderlampe (Oehlenschläger) 8.
Alarcos 7.
Alessandro Stradella 150.
Alexander d. Große 64.
Alexandra 73.
Alexis 9.
Almansor 10.
Der Alpenkönig u. der Menschenfeind 25.
Der alte Bürgerkapitän 26.
Alt-Heidelberg 117.
Alte Wiener 84.
Der Amerikafahrer 125.
Amphitryon 13.
Anatol 129.
Die Andere 128.
Andreas Hofer 9.
Angèle 106. 126.
Die Anna-Liese 148.
Die Argonauten 20.
Der arme Heinrich (Weilen) 42.
Der arme Heinrich (Hauptmann) 143. 144.
Der arme Narr 129.
Arria u. Messalina 73.
Aschenbrödel 8.
Auf dem Heimwege 105.
Die Aufrichtigen 115.
Die Austreibung 127.
Der Ball zu Ellerbrunn 25.
Bannermann 116.
Barbara Holzer 127.
Der Barometermacher auf der Zauberinsel 24.
Bartel Turaser 126.
Baumeister Solneß 101.
Die beiden Klingsberg 4.
Die Bekenntnisse 35.
Belmonte und Constanze 2.
Die Bergschmiede 127.
Berta v. Frankreich 83.
Die berühmte Frau 117.
Der Bettler von Syrakus 113.
Der Biberpelz 124.141.
Der Bibliothekar 37. 149.
Die Bildschnitzer 127.
Blaue Berge 125.
Das Blumenboot 113.
Bogadil 75.
Die Braut von Messina 4. 10. 148.
Die Brautfahrt oder Kunz von der Rosen 35.
Brave Leut' vom Grund 84.
Ein Bruderzwist in Habsburg 22.
Brunhild 43. 62.
Brutus u. Collatinus 73. 76.
Der Bund der Jugend 100.
Burenspillen 26.
Bürgerlich u. romantisch 35.
Des Burschen Heimkehr oder der tolle Hund 39.
Cardenio u. Celinde 9.
Catilina 100.
Charleys Tante 118.
Christinas Heimreise 133.
Citronen 75.
College Crampton 39. 138.
Correggio 8.
Cyrano v Bergerac 115.
Dämmerung 128.
Dantons Tod 28.
Datterich 39.
Deborah 41.
Demetrius (Hebbel) 62.
Demetrius (Schiller) 4. 62. 148.
Der Deutsche König 96.
Der Diamant 51.
Der Diamant des Geisterkönigs 24.
Die Dithmarschen 64.
Doktor Klaus 38. 149.
Don Carlos 2. 9.
Don Gil 115.
Don Juan u. Faust 27.
Don Juans Ende 43.
Doppelselbstmord 82.
Dorf u. Stadt 25. 149.
Dorntöschen 8.
Drahomira 42.
Drei 128.
Die drei Reiherfedern 112.
Der deutsche Hausvater 2.
Die deutschen Kleinstädter 4.
Ein deutscher Krieger 35.
Durchs Ohr 43.
Egmont 2. 138.
Die Ehre 107—110.
Ehrenschulden 43.
Eifersucht, das größte Scheusal 57.

Einsame Menschen 106. 137.
Der einsame Weg 129.
Eisgang 125.
Elektra 133.
Elfriede 83.
Elga 143.
Emilia Galotti 1.
Ephraims Breite 127.
Der Erbförster 67—69. 70. 150.
Erde 76. 127.
Der Erdgeist 129.
Ein Erfolg 74.
Ernst, Herzog von Schwaben 17.
Der Eroberer 125.
Erster Klasse 126.
Erziehungsresultate 25.
Es lebe das Leben 113.
Esther 23.
Euryanthe 30. 88.
Eva 73.
Ewige Liebe 115.

Die Fabier 36.
Die Fahnenweihe 126.
Ein Fallissement 103.
Die Familie Schrofenstein 11. 12.
Die Familie Selicke 105.
Faust (Goethe) 2. 5. 21. 52. 148.
Faust (Grillparzer) 21.
Ein Faustschlag 83.
Der Fechter von Ravenna 41.
Der Feind im Hause 75.
Das Fest der Handwerker 26.
Fidelio 29. 146. 150.
Fiesco 85.
Flachsmann als Erzieher 116.
Der Fleck auf der Ehr' 84. 113.
Die Fledermaus 74.
Der fliegende Holländer 30. 88. 151.
Florian Geyer 142.
Der Frauenadvokat 75.
Die Frau f. d. Welt 75.
Frau Lili 115.
Die Frau ohne Geist 75.
Die Frau v. Meere 101.
Fräulein Julie 103.
Das Fräulein v. Scudery 71.
Der Freischütz 29. 30. 150.
Der Freund des Fürsten 115.
Das Friedensfest 136.
Friedrich der Rotbart 89.
Friedrich II. 71.
Fritzchen 111. 112.
Frühlings-Erwachen 129.
Fuhrmann Henschel 142. 143.

Gabriel Schillings Flucht 144.
Der Gastfreund 20.
Die gefesselte Phantasie 24.
Die gelbe Nachtigall 129.
Der Generalfeldoberst 95.
Genoveva (Hebbel) 50. 51. 63. 70.
Genoveva (Maler Müller) 50.
Genoveva (Tieck) 7. 50.
Gerechtigkeit 116.
Das gerettete Venedig 133.
Eine Geschichte aus Kentucky 75.
Gespenster 100. 105.
Der gestiefelte Kater 7. 8.
Die Girondisten 28.
Der gläserne Pantoffel 8.
Glaube und Heimat 127.
Der Glöckner v. Notre-Dame 25.
Das Glück im Winkel 112.
Die goldne Eva 118.
Das goldene Kreuz 150.
Die goldene Lüge 115.
Das goldene Vlies 19. 22.
Götterdämmerung 91. 151.
Die Göttin der Vernunft 43.
Götz von Berlichingen 1. 47.
Der Götze v. Venedig 42.
Graf Essex 33. 148.
Graf Waldemar 36.
Die Grille 25. 149.
Griselda (Hauptmann) 145.
Griseldis (Halm) 40.
Die große Glocke 117.
Die große Sünde 128.
Großjährig 35.
Großmama 128.
Die Gründung Prags 8.
Der grüne Kakadu 129.
Gustav Wasa 7.
Der G'wissenswurm 82. 150.
Gyges und sein Ring 59.

Die Hagestolzen 2.
Halali 116.
Der Handschuh 105.
Hanna Jagert 126.
Hanneles Himmelfahrt 140.
Hannibal 27. [150.
Hans Heiling 30. 88.
Hans Lange 43.
Harold 95.
Hasemanns Töchter 38. 149.

Die Haubenlerche 95.
Der Hauptmann von Kapernaum 75.
Hedda Gabler 101.
Hedwig 16.
Der Heerohme 96.
Heimat 110. 126.
Heimg'funden 84.
Heinrich der Finkler 41.
Heinrich u. Heinrichs Geschlecht 96.
Henriette Maréchal 105.
Die Hermannsschlacht (Grabbe) 27.
Die Hermannschlacht (Kleist) 14. 15. 75.
Hermann u. Dorothea 25. [57. 58. 60. 64.
Herodes u. Mariamne
Herostrat 115.
Hero u. Leander 20.
Der Herr Senator 117.
Herr und Diener 115.
Herzog Bernhard 42.
Herzog Theodor von Gothland 27.
Die Hexe 73.
Die Hochzeit der Sobeide 132.
Die Hugenotten 31.

Die Jäger 2.
Ich bleibe ledig 25.
Jesus der Christ 28.
Jesus von Nazareth 89.
Im Altertumskabinett 75.
Im Bunde der Dritte 43.
Im Hafen 116.
Im weißen Rössl 117.
In Behandlung 128.
Intruse 131.
Johannes 112.
Johannes Herkner 128.
Johannisfeuer 113.
John Gabriel Borkmann 101.
John 7.
Die Journalisten 36. 148.
Iphigenie auf Tauris 2. 19.
Die Jüdin v. Toledo 23. 59. 107. 144. 148.
Judith 47—50. 63. 70. 138.
Jugend 124. 125.
Jugendfreunde 115.
Jugend von heute 116.
Julia 56.
Julian Apostata 64.
Julius Cäsar 85.
Der junge Medardus 129.
Der junge Siegfried 90.
Die Jungfern vom Bischofsberg 144.
Die Jungfrau von Orleans (Hebbel) 64.
Die Jungfrau von Orleans (Schiller) 4. 85. 148.

Kabale u. Liebe 2. 55.
Kaiser Friedrich Barbarossa 27.
Kaiser Friedrich II. 9.
Kaiser Heinrich VI. 27.
Kaiser Karls Geisel 144.
Kaiser Octavianus 7.
Kaltwasser 115.
Die Kameliendame 73.
Die Kameraden 115.
Der Kammersänger 129.
Der Kampf um den Mann 127.
Die Karlsschüler 33. 148.
Die Karolinger 94. 95.
Katharina Howard 42.
Das Käthchen v. Heilbronn 14. 15. 148.
Klein-Eyolf 101.
Das kleine Welttheater 132.
Kolberg 43. [100
Die Komödie der Liebe
Komtesse Dornröschen 75.
Komtesse Guckerl 118.
Komtesse Julie 106.
Komteß Mizzi oder der Familientag 129.
König Alfred v. England 71.
König Laurin 96.
König Ottokars Glück und Ende 21.
König Roderich 42.
König Saul 48.
König Yngurd 28.
Die Königin v. Saba 150.
Des Königs Befehl 25.
Königskinder 128.
Der Königsleutnant 34.
Das Konzert 129.
Die Krainerbuben 126.
Die Kreuzelschreiber 80. [149.
Krieg im Frieden 117.
Der Kurmärker u. die Pikarde 149.

Leben und Tod der heiligen Genoveva 7. 18.
Lebendige Stunden 129.
Der ledige Hof 83.
Ledige Leute 126.
Leonce und Lena 28.
Das letzte Glück 127.
Libussa 22. 107.
Liebe für Liebe 75.
Die Liebe höret nimmer auf 116.
Liebelei 129.
Liebesträume 128.
Das Liebesverbot 87.
Lohengrin 88. 89.
Die Lokalbahn 126.
Lorenzino 124.
Ludwig der Bayer 17.

Lumpacivagabundus 148. [125.
Das Lumpengesindel
Die lustigen Musikanten 8.
Die lustigen Weiber von Windsor 150.
Lysistrata 81.

Die Macht der Finsternis 103. 105.
Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär 24.
Magda 73.
Die Makkabäer 69 bis 71. 138. 150.
Die Maler 73.
Maria Arndt 128.
Maria de Padilla 42.
Maria Magdalene (Hebbel) 52—56. 59. 62. 63. 149.
Maria Magdalene (Maeterlinck) 131.
Maria Stuart (Ludwig) 71.
Maria Stuart (Schiller) 4. 148.
Maria u. Magdalena 74.
Maria v. Magdala 43.
Marianne 127.
Marino Falieri 71.
Marion 74.
Marinus in Minturnä 75.
Martha 150.
Martin Luther oder die Weihe der Kraft 9.
Maskerade 115.
Maß für Maß 87.
Maximilian Robespierre 28.
Mazeppa 42.
Medea 20. 148.
Des Meeres und der Liebe Wellen 20. 148.
Mein Leopold 38. 149.
Der Meineidbauer 81. 82. 150.
Der Meister 128.
Meister Andrea 42.
Meister Olze 126.
Der Meister von Palmyra 115.
Die Meistersinger von Nürnberg 92. 151.
Der Mennonit 95.
Menschenhaß u. Reue 4. 111.
Merlin 9.
Michael Kramer 143.
Michel Angelo 58.
Mieze und Maria 124.
Minna v. Barnhelm 1.
Mirandola 63.
Miß Sara Sampson 1.
Der Mitmensch 127.
Die Modelle des Sheridan 75. [24.
Moisasurs Zauberfluch
Der Moloch 64.
Monna Vanna 131.
Moral 126.
Morituri 111.
Der Müller und sein Kind 148.
Die Mutter 128.
Die Mütter 124.
Mutter Erde 125.
Mutter Gertrud 73.

Eine Nacht auf Wache 26.
Das Nachtlager in Granada 150.
Napoleon (Hebbel) 64.
Napoleon oder die hundert Tage 27.
Narziß 35. 148.
Nathan der Weise 2. 44.
Nebeneinander 124.
Nero 73. 76.
Das neue Gebot 95.
Der neue Herr 95.
Der neunundzwanzigste Februar 10.
Die Nibelungen (Hebbel) 61. 62. 76. 91. 149.
Novella d'Andrea 115.

Oberon 150.
Oedipus u. die Sphinx 133.
Orla 28.
Othello 68.

Pagenstreiche 4.
Der Pariser Taugenichts 25.
Parisina 75.
Parsifal 93. 94.
Ein passion. Raucher
Pauline 124. [76.
Penthesilea 14.
Der Pfarrer v. Kirchfeld 77. 80. 81. 150.
Des Pfarrers Tochter zu Streladorf 128.
Der Pfingstmontag 26.
Philippine Welser 42. 148.
Pitt und Fox 42.
Ponce de Leon 8.
Post festum 115.
Preziosa 25. 148.
Prinz Friedrich von Homburg 15. 148.
Der Probekandidat 128.
Der Probepfeil 117.
Professor Bernhardi 129.
Psyches Erwachen 124.
Ein Puppenheim 60. 100.

Die Quitzows 95.

Die Rabensteinerin 96.
Rahab 42.
Ratcliff 10.
Die Ratten 145.
Der Raub der Sabinerinnen 117.
Die Räuber 2. 33. 48. 85.

Der Registrator auf Reisen 149.
Die Renaissance 118.
Die Renaissance 124.
Richard III. 6. 81.
Das Rheingold 90. 151.
Rienzi, der letzte der Tribunen 87. 151.
Der Ring des Nibelungen 91. 93.
Der Ring des Gauklers 125.
Robert der Teufel 31.
Robert Guiskard 11 bis 13. 70. 138.
Robert und Bertram 149.
Robespierre 42.
Der romantische Ödipus 8.
Die Romantischen 115.
Rosamunde (Körner) 16.
Rosamunde (Weilen) 42.
Rose Bernd 143.
Rosen 113.
Der Rosenkavalier 133.
Die Rosen v. Tyburn 73.
Rosenmontag 126.
Rosenmüller u. Finke 25.
Rosmersholm 101.
Der Rubin 58.

Sappho 19. 148.
Der schwarze Junker 116.
Der Schatz d. Rhampsinit 8.
Die Schauspielerin 64.
Scherz, Satire, Ironie u. tiefere Bedeutung 27.
Schluck und Jau 142.
Die Schmetterlingsschlacht 111. 112.
Der Schmied von Kochel 126.
Ein Schritt vom Wege 115.
Die Schuld 10. 28.
Schwester Beatrix 131.
Der Schwur d. Treue 118.
Der Seelenretter 75.
Die sieben Prinzessinnen 131.
Die Siebzehnjährigen 128.
Siegfried 91. 151.
Siegfrieds Tod 90.
Simson 28.
Die sittliche Forderung 126.
's Jungferngift 83.
Die Sklavin 115.
Sodoms Ende 109. 110. 112.
Der Sohn der Wildnis 40.
Der Sohn d. Fürsten 42.
Sonnwendtag 127.
Sophonisbe 42. 76.
Spätfrühling 124.
Der Spieler 3.
Der Star 128. [113.
Stein unter Steinen
Das Stiftungsfest 149.
Die stille Wache 116.
Strandkinder 113.
Der Strom 125.
Der Sturmgeselle Sokrates 113.
Die Stützen der Gesellschaft 100.

Der Talisman 115.
Tannhäuser 88. 151.
Tante Therese 75. 76.
Tantris der Narr 76.
Der Templer und die Jüdin 88.
Therese Raquin 99.
Tiberius Gracchus 71.
Die Tochter des Wucherers 83.
Der Tod des Tintagiles 131.
Der Tod Tizians 132.
Toni 16.
Der Tor und der Tod 132.
Torquato Tasso 2.
Das Trauerspiel des Kindes 76.
Ein Trauerspiel in Sizilien 56.
Ein Trauerspiel in Tirol 9.
Der Traum ein Leben 20. 148.
Traumulus 117.
Ein treuer Diener seines Herrn 21.
Tristan 42. 93.
Tristan u. Isolde 92. 151.
Ein Tropfen Gift 117.
Die Trutzige 83.
Trüxl 117.

Über den Wassern 116.
Über die Mauer 75.
Über unsre Kraft 103.
Ulrich von Hutten 42.
Ultimo 149.
Undine 150.
Und Pippa tanzt 144.
Die Unglücklichen 4.
Unter Brüdern 43.
Der Unterstaatssekretär 115.
Ein unverstandener Mann 125.
Das Urbild des Tartüffe 34.
Uriel Acosta 34. 148.

Die Valentine 35.
Der Vamphr 88.
Der Vater (Strindberg) 103. [124.
Der Vater (Weigand)
Der Vatermord 63.
Der Veilchenfresser 149.

Die verhängnisvolle Gabel 8.
Das verlorene Paradies 115.
Der verlorene Sohn 75.
Der Verschwender 25. 148.
Die Verfucherin 75.
Die versunkene Glocke 142.
Das vierte Gebot 83. 105. 150.
Der vierundzwanzigste Februar 9. 10.
Ein Volksfeind 100.
Von Gottes Gnaden 73. 105.
Von Stufe zu Stufe 38.
Vor Sonnenaufgang 135—137.

Der Waffenschmied 29. 150.
Das wahre Gesicht 125.
Die Waise aus Lowood 25. 149.
Waldleute 127.
Die Walküre 90. 151.
Wallenstein (Schiller) 4. 85.
Wallenstein (Ludwig) 71.
Der Walpurgistag 125.
Was ist eine Plauderei? 75.
Waterkant 116.
Die Weber 138. 139.
Der Weg zum Licht 124.
Weh' dem, der lügt 22. 58. 148.
Die Weisheit Salomos 43.
Das weite Land 129.
Wenn wir Toten erwachen 101.
Werther 4.
Wie die Alten sungen 116.
Wieland der Schmied 89.
Wienerinnen 128.
Die Wildente 100.
Wildfeuer 41.
Der Wildschütz 150.
Wilhelm Tell 4. 138. 148.
Wozzeck 28.
Das Wunder des heil. Antonius 131.

Der Zankapfel 75.
Zar und Zimmermann 29. 150.
Die zärtlichen Verwandten 149.
Die Zauberflöte 2.
Der zerbrochene Krug 12. 15. 148.
Zopf u. Schwert 34. 148.
Zrinyi 16.
Zu Hause 124.
Zu irgendeiner Zeit 65.
Zwei Eisen im Feuer 115.
Zwei glückliche Tage 117.
Das zweite Leben 124.
Die Zwillingsschwester 115.
Zwischenspiel 129.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Vier Aufsätze von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Wilhelm Dilthey. 4., erweiterte Auflage. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.—

„Man kennt Dilthey als Pfadfinder einer neuen Psychologie, der überall das Lebendige, Irrationale sah, dem man nicht mit Hebeln und Schrauben beikommen konnte. Ihm konnte das Literaturhistorikergerede von Dichterschulen, Beeinflussung, großen Erlebnissen nicht genügen. Er sah den Menschen allseitig bedingt und bedingend, wußte, daß diese Bedingungen nur Schranken sind, in denen sich die unendliche Kraft des Individuums entfalten kann.... Er spricht nicht theoretisch über diese Fragen; aber wie er Lessing und Novalis herausholt aus Tradition, Milieu, Zeitgenossen und sie doch darin verwurzelt zeigt, — das ist eine wundervolle Bestätigung der Gedanken über Größe und Zufall, wie H. v. Kayserling sie jüngst skizziert hat. Hier redet aus Dilthey die echtgeborene Schwermut eines Dichters, der das Fazit eines siebzigjährigen Lebens zieht. Er spricht von der Tragik des Menschen, der eine unendliche Forderung im Endlichen zu erfüllen hat, eine Forderung, die in sich wieder den furchtbaren Dualismus von Ideal und Natur birgt, und er sieht in dieser Tragik Schönheit und Zauber dieses traurig-süßen Daseins. Wir haben die Schönheit des Lebens in unseren Verhältnissen zu den Menschen, und in jedem derselben ist doch insgeheim ein Trennendes, das nicht berührt werden darf." (Neue Rundschau.)

Die neuere deutsche Lyrik. Von Professor Dr. Philipp Witkop.

Band I: Von Friedrich von Spee bis Hölderlin. Geh. M. 5.—, geb. M. 6.—
Band II: Bis zur Gegenwart. [Unter der Presse.]

„..W. bringt in den Kern der dichterischen Persönlichkeiten vor, er erlebt sie und gestaltet sie, wie der Dichter die Welt erlebt und sein Erlebnis künstlerisch formt. Das gibt uns dann von den Dichtern und ihren Werken freilich einen unvergleichlich wertvolleren und interessanten Begriff als dies gelehrte literarhistorische Detailforschung tun kann. Aber es ist auch unvergleichlich schwieriger als die bloß wissenschaftliche Beschreibung und im Grunde genommen als Kunst unerlernbar.... Das in flüssiger, eleganter und doch individueller gedankenschwerer Sprache geschriebene Buch verdient die Beachtung aller literarisch interessierten Kreise...." (Augsburger Postzeitung.)

Psychologie der Volksdichtung. Von Otto Böckel. Geh. M. 7.—, geb. M. 8.—

„Es liegt eine Fülle des Schönen und Wahren in den angedeuteten Abschnitten des Böckelschen Werkes. Den Forscher muß die reiche, mit kundiger Hand gewählte und wertvolle Literatur befriedigen, ihn wird der Umstand, daß der Verfasser nicht bloß die neueste Zeit berücksichtigt, sondern immer geschichtliche Entwicklungsbilder bietet und mit großer Vorsicht und Wahrheitsliebe seine Schlüsse zieht, fördern, auch den Laien muß die klare, schlichte, reine und schöne Sprache erfreuen, mit der der Verfasser vom Herzen zum Herzen spricht. Böckels Buch, das eine wertvolle Bereicherung der Poetik, Literaturkunde und Völkerpsychologie bedeutet, sei darum jedem Freunde des Volkes und seiner Eigenart wärmstens empfohlen." (Zeitschrift für die österr. Gymnasien.)

Gottfried Keller. Von Professor Dr. Albert Köster. Sieben Vorlesungen. 2. Aufl. Mit einer Reproduktion der Radierung Gottfried Kellers von Stauffer-Bern in Heliogravüre. In Leinw. geb. M. 3.20.

„Der Verfasser hat sich an den Ausspruch Gottfried Kellers gehalten, wonach das schlichteste Buch über einen Dichter meist auch das ehrlichste ist. Durch die schlichte und liebevolle, dabei mit klarem kritischen Blick geschaute Darlegung des Lebens- und künstlerischen Werdeganges des Dichters wird von allen jenen, die Keller schon aus seinen Werken lieben gelernt haben, die dichterische, wie die aus so schweren Entwicklungskämpfen hervorgegangene menschliche Persönlichkeit näher gerückt werden; für manches in seinen Werken wird ihnen ein tieferes Verständnis aufgehen." (Schwäb. Merkur.)